This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

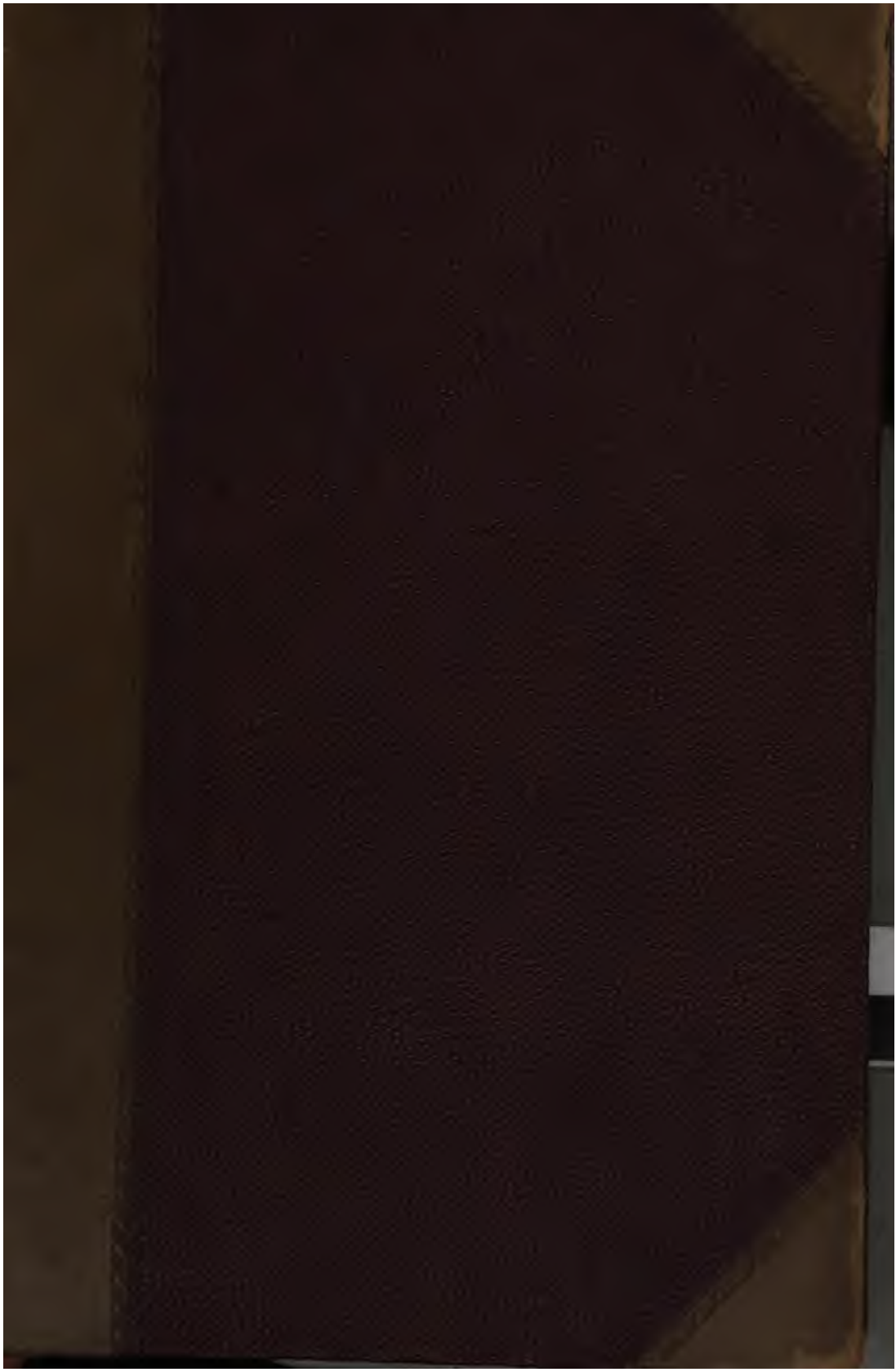
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

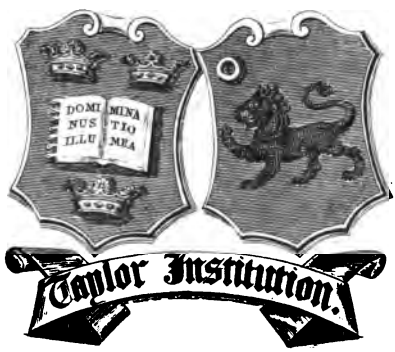
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



42. l. 6



Neue Bilder

aus dem

Geiſtigen Leben

unſerer Zeit.

Neue Bilder

aus dem

Geistigen Leben

unſerer Zeit

von

Julian Schmidt.

(Der ganzen Folge dritter Band.)

Fragmente über Shakeſpeare. — Willibald Alexis. — Fritz Reuter. — Friedrich Spielhagen. — Herman Grimm. — Georg Gervinus. — Die Ideale. — Die Philoſophie und das Katheder. — Lebrecht Uhlich. — Jacob Kaufmann.

Leipzig,
Verlag von Duncker & Humblot.
1873.

Das Recht der Ueberſetzung wie alle anderen Rechte vorbehalten.

Die Verlagshandlung.

Inhalt.

	Seite
Fragmente über Shakespeare	1
Wilibald Alexis	76
Fritz Reuter	149
Friedrich Spielhagen	185
Herman Grimm	248
Georg Gervinus	343
Plaudereien	371
Die Ideale	373
Die Philosophie und das Katheder	385
Lebrecht Uhlich	391
Jacob Kaufmann	397

Fragmente über Shakespeare.

I.

April 1871.

Es ist etwa zwanzig Jahre her, daß Gervinus' Buch über Shakespeare eine Auflage nach der andern erlebte. Durch das ganze Buch klingt die Vorstellung durch: so wie Shakespeare müsse jeder normale Mensch denken und empfinden.

Seit nun Rümelin sein dreistes Wort gesprochen, scheint die entgegengesetzte Meinung um sich zu greifen: wir hören alle Augenblicke, Shakespeare sei zwar ein genialer Mensch, aber ein Künstler im eigentlichen Sinn nicht gewesen; man habe seine Werke überschätzt, vieles für den Ausdruck einer tiefen Intention genommen, was nichts weiter war als ein für die Zufälligkeiten seines Publicums berechneter Theaterkniff, und wenn man ihn auch immer bewundern werde, so stehe doch unsere Zeit künstlerisch auf einem höhern Standpunkt.

Indeß sind diese Stimmen sehr vereinzelt. Der Streit würde correcter geführt werden, wenn man immer die beiden Fragen unterschiede: wie weit soll unser modernes Theater Shakespeare nachahmen? und welchen Werth hat er für unsre allgemeine Bildung? — Was die zweite Frage betrifft, so wird sie wohl noch heute überwiegend im Sinne von Gervinus entschieden werden. Es liegt auch in der Natur der Sache.

In der schönsten Blüthe unsrer Jugend, in der Periode, wo wir elastisch genug waren, auch das Fremde uns anzueignen, und gläubig genug, über das flüchtige Gefallen hinaus, mit den heiligsten Kräften unsres Gemüths uns dem Schönen und Guten zu verpflichten: in dieser Periode hat kein andrer Schriftsteller so unser Denken und Empfinden in die Schule genommen als Shakespeare. Es ist kein Wunder, daß wir, in ästhetischen Dingen die Epigonen des vorigen Jahrhunderts, unser ideales Leben in Shakespeare wiederfinden, da unser ideales Leben hauptsächlich aus Shakespeare geschöpft ist. Die neuere deutsche Literatur beginnt mit der Zeit, wo Shakespeare bekannt wird; sie wächst, erweitert sich, gewinnt an Kräften, je mehr dies Studium sich vertieft. Die schwersten Abwege unsrer Literatur sind diejenigen, in denen wir uns künstlich von der Weltanschauung Shakespeares zu entfernen suchen.

Man rühmt als Grundlage unsrer modernen deutschen Bildung vorzugsweise das Alterthum. Ich glaube aber, daß wenn man Shakespeare in die eine Waagschale wirft, und sämmtliche griechische Dichter und Prosaiker in die andre, um abzuwägen, wer stärker auf den deutschen Geist eingewirkt, gewaltiger seiner sich bemächtigt hat: ich glaube, daß die erste Schale sinkt. Nur muß man den Geist der Nation nicht mit der Art des Schaffens ihrer Künstler verwechseln.

Shakespeare hat als unmittelbares Vorbild für unsre Künstler weniger gewirkt als man glaubt, und nicht immer günstig; dagegen ist seine indirecte Einwirkung durch die Berührung seines Geists mit dem deutschen Geist unermeßlich. Man kennt Goethe's Spruch: „Lida, Glück der nächsten Nähe, William, Stern der höchsten Höhe, Euch verdank ich was ich bin." Dagegen schreibt er 1803, als er sich am angelegentlichsten mit dem Theater beschäftigte: Shakespeare spiele in der Geschichte der Dichtung eine

ungeheure Rolle, in der Geschichte des Theaters aber trete er nur zufällig auf. So ausgedrückt ist der Irrthum evident: Shakespeare war auch darin ein echter Künstler, daß er ganz in die Kunstmittel seiner eignen Gattung aufging; er war als Dichter durchaus Dramatiker oder, was für jene Zeit dasselbe sagen wollte, Theaterdichter. Goethe meinte aber im Grunde etwas ganz andres als er sagte; er meinte: in der Geschichte des poetischen Empfindens der Deutschen spielt Shakespeare eine ungeheuere Rolle; in der Geschichte des deutschen Theaters, das Theater als eine Kunstanstalt betrachtet, tritt er nur zufällig auf.

Die erste durchschlagende Empfehlung Shakespeare's fällt in die Zeit, wo unsre Literatur noch gleichsam in den Kinderschuhen steckte, wo von eigner Production noch nichts vorhanden war, das den Leistungen des Auslandes hätte an die Seite gestellt werden können. Es war in Lessing's Literaturbrief, 16. Februar 1759. — Gottsched wird getadelt, daß er dem deutschen Theater eine französirende Richtung gegeben, da er doch aus unsern ältern Versuchen hätte abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer als der Franzosen einschlagen, daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehn und denken wollen, als das furchtsame französische Trauerspiel zu sehn und zu denken giebt; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische besser auf uns wirkt, als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte, daß uns die zu große Einfachheit mehr ermüdet, als die zu große Verwickelung. „Wenn man", setzt er hinzu, „die Meisterstücke des Shakespeare mit einigen bescheidenen Veränderungen übersetzt hätte, es würde von bessern Folgen gewesen sein, als daß man die Deutschen mit Corneille und Racine bekannt machte. Erstlich würden sie an ersterm weit mehr Geschmack gefunden, und zweitens würde jener ganz andre Köpfe geweckt haben. Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden, am leichtesten von so einem, das alles blos der Natur zu danken

zu haben scheint, und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschreckt."

Hier wird also als Empfehlung Shakespeare's seine anscheinende Kunstlosigkeit angeführt; doch merkt Lessing sofort an, daß auch in Beziehung auf die Kunst Shakespeare ein weit größerer tragischer Dichter ist als Corneille. Shakespare erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und eigne Wege er wählt; Corneille erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt.

Worin sich eigentlich die Kunstform Shakespeare's von der französischen unterscheidet, darüber hat sich Lessing nie ausgesprochen. Er selber war bei seinen bisherigen dramatischen Versuchen keineswegs in die Schule Shakespeare's gegangen. Seine Lustspiele stehn auf dem Boden des plautinischen Theaters, wie es durch die französische Bühne modificirt war; er hat nie den Versuch gemacht, etwas in der Form des „Sommernachtstraums" oder des „Heiligen Drei König Abends" der conventionellen Form der Franzosen entgegenzustellen.

„Sarah Sampson" ist freilich nach englischen Mustern gearbeitet, aber es waren das moderne Engländer, die weit mehr in der Weise der Franzosen dichteten, als in der Weise Shakespeares. In derselben Zeit, wo Sarah Sampson erschien, dichtete Diderot die Stücke, welche einen so entscheidenden Einfluß auf Lessing ausüben sollten und das französische Theater in dieselbe Richtung brachten, wie das moderne englische, in die Richtung, welche noch heute die herrschende in Europa ist.

Die Helden bei Corneille, Racine, Voltaire, sprechen nicht, wie man im gewöhnlichen Leben spricht; sie bewegen sich auch anders. Es ist für ihre Art zu sein eine eigne poetische Convenienz erdacht, deren Grenzen sie auf keine Weise überschreiten dürfen; sie dürfen sich keine Geste, keinen Ausdruck erlauben, als der bei Hofe für schicklich gehalten wird, und sind darin strenger

gebunden als die Hofleute selbst, die denn doch bei heftiger Erregung sich manches derbe Wort verstatten. In der französischen Tragödie soll man in jedem Augenblick empfinden, daß man außerhalb der wirklichen Welt ist.

Dagegen ahmt das französische Lustspiel das wirkliche Leben nach, nicht blos in der Conversation, sondern auch in der Art, wie Handlung und Begebenheit sich auseinander entwickeln: mit Weglassung der Züge, die nicht dazu dienen, die Begebenheit oder den komischen Charakter deutlich zu machen, wird uns in der Komödie ein Stück realen Lebens vorgeführt. Dieser imitative Charakter des Lustspiels tritt bei den Franzosen immer stärker hervor, je weiter sie ins achtzehnte Jahrhundert kommen: bei Regnard, Lesage und Destouches weit stärker als bei Molière. Der weitre Schritt war nun, daß man ernste, rührende, ja selbst tragische Gegenstände in derselben Weise vergegenwärtigte, als im Lustspiel die komischen, d. h. in der imitativen Form, und diese Kunstform ist es, in der Diderots theatralische Dichtkunst sich bewegt.

Anscheinend war diese Vermischung des Tragischen und des Komischen eine Annäherung der Franzosen an Shakespeare. In der That war sie es nicht. Denn in der „Comédie larmoyante" war der Realismus letzter Zweck, bei Shakespeare ist er nur Mittel. Shakespare wendet die rohsten Formen des gewöhnlichen Lebens an, um die Sinne und das Gemüth zu täuschen, sie gewaltsam in seine Welt zu führen. Aber diese Welt ist nicht die gewöhnliche bürgerliche; es ist eine Welt großer, unbändiger stolzer Leidenschaften, in welcher jedes Herz seinen eignen Schlag hat, in welcher das Gefühl die kühnsten Schwingen entfaltet. Diderot's Dramen wie die seiner Nachfolger haben bei aller Tüchtigkeit etwas Einengendes, fast Beklemmendes, während in Shakespeares Dramen, auch wo er das Rasendste uns vorführt, die Brust sich freier hebt. Dort schließt sich das Netz, das wir im

gemeinen Leben empfinden, noch enger um uns zusammen; hier wird es zerrissen oder wenigstens im großen Stil behandelt.

Zwischen dem ersten Wort Lessing's über Shakespeare und dem zweiten, in der „Dramaturgie", liegen fast zehn Jahre. In der Zeit war Wieland's Uebersetzung erschienen und hatte den britischen Dichter, freilich nicht in sehr correcter Form, dem Volk geläufig gemacht; Gerstenberg hatte einen Commentar geschrieben und unter dem Eindruck Shakespeare's den „Ugolino" gedichtet, Lessing brachte die „Minna von Barnhelm" nach Hamburg mit und bereitete die „Emilia" vor.

In „Ugolino" ist nun freilich nichts Französisches, aber ebenso wenig etwas von Shakespeare. Der Dichter zeigt eine nicht gemeine Kraft, aber mit einer Härte, die fast ans Fratzenhafte, ja ans Komische geht, preßt er die Phantasie ins Enge, und beschäftigt sich, freilich sehr gründlich und gewissenhaft, mit physiologischen Thatsachen, die an dem geistigen Leben keinen Theil mehr haben. Das Stück ist seiner Structur nach Gott sei Dank ein Unicum geblieben, obgleich seine heftigen Ausdrücke noch lange Zeit im deutschen Theater nachklingen, in den „Räubern", in „Fiesko" u. s. w. — „Minna von Barnhelm" ist die geistreiche und von einer sichern Künstlerhand durchgeführte Vollendung der französischen Lustspielform. Freilich ist darin Alles deutsch gedacht und empfunden, die Charaktere, die Sitten, die Art sich zu bewegen; so kräftige, bestimmt ausgeprägte Figuren hat nie ein Franzose hervorgebracht: aber der Zuschnitt des Ganzen ist nach der realistischen Schule der Franzosen, nicht nach Shakespeare. Dasselbe möchte ich von „Emilia Galotti" behaupten. Man hat gesagt, bei einigem Nachdenken würde man von jeder Scene, von jeder bedeutenden Aeußerung den Grund auffinden können, warum sie grade an diesem Orte steht; man hat das ganze Werk mit der Lösung einer mathematischen Aufgabe verglichen, und bei den letzten Worten der Emilia ausgerufen: Schach dem

Könige! — Wie weit nun aber der Tadel begründet sein möge, als ob an dem Stück das Bewußtsein zu viel, das Bewußtlose, Dämonische zu wenig gethan habe: jedenfalls liegt darin zugleich die höchste Anerkennung der Kunstform. Hier war nun erreicht, was den Franzosen dunkel vorgeschwebt hatte. Bei Corneille u. s. w. wollte „Einheit der Handlung" nicht viel mehr sagen, als daß das Theater nie leer blieb und daß jede nächstfolgende Scene mit der nächst vorhergehenden causal verknüpft wurde. In der Emilia aber war die Einheit wirklich aus einem Guß; jede Scene war durch die Idee des Ganzen eingegeben. Das Einengende, was in der ganzen Schule des Diderot liegt, empfindet man auch bei Emilia, aber davon abgesehn, möchte ich wohl das moderne Drama kennen, das sich in Bezug auf künstlerische Vollendung mit der Emilia messen dürfte.

Wie kam es nun, daß bei der großen Verehrung vor Shakespeare, die sich noch immer steigerte, kein wirklicher Theaterdichter auf die Idee kam, ihn nachzuahmen? — Weil die Kunstform durch die Kunstmittel bedingt wird. Das Kunstmittel ist in diesem Fall die wirkliche Bühne, und diese war in Deutschland die französische. Shakespeare's Kunstform ruht aber ganz auf der seines Theaters: was sich auf der französischen Bühne unruhig, unnatürlich ausnimmt, fügt sich auf dem reich gegliederten Shakespeare'schen Theater zwanglos und ohne Willkür in einander; ja eine gewisse bunte Mannigfaltigkeit wird durch die Natur der Bühne bedingt.

Wollte man Shakespeare auf der fremden Bühne darstellen, so konnte man es nur durch starke Schnitte durchsetzen. Er wurde zuerst, gleichzeitig mit der „Emilia Galotti", in Wien aufgeführt: „Macbeth" und „Hamlet" greulich zu einem Spektakelstück vergröbert. In Wien sah Schröder die Aufführung und wurde dadurch zu seinen Hamburger Versuchen angeregt, die sich durchsetzten und bald durch ganz Deutschland Propaganda machten.

Die Methode der Ueberarbeitung war die, daß man die großen Scenen ausschälte und nothdürftig zusammenflickte.

Fast gleichzeitig mit der „Emilia Galotti" trat nun freilich eine Schule hervor, die ganz in Shakespeare aufzugehn, ja ihn noch zu überbieten schien. Es war die sogenannte Sturm- und Drang-Literatur, Goethe an der Spitze, dann Klinger, Lenz, Wagner, Maler Müller u. A. Sie waren leidenschaftlich von Shakespeare begeistert und glaubten ganz in seinem Sinn zu schaffen, wie sie auch von seinen Lieblingsausdrücken einen nur zu verschwenderischen Gebrauch machten. Sieht man die Stücke aber genauer an, so empfindet man nur die Freude des Musensohns, von den Regeln und Gesetzen, die bisher sein Betragen eingeengt, freigesprochen zu sein, und daher jedes Gesetz mit Füßen treten zu dürfen. Die Stücke sind zum Theil wirklich aufgeführt, Goethe's „Götz von Berlichingen" fand in Berlin vielen Beifall. Ich glaube aber, daß Lessing Recht hatte, wenn er meinte, die bunten Rüstungen hätten zu diesem Erfolg mehr beigetragen als der dramatische Inhalt des Stücks. Lessing war vom Standpunkt des Theaterdichters und Kritikers im vollsten Recht, wenn er sich über diese genialen Versuche ungehalten aussprach, die das, was er mit sorgfältigem Nachdenken aufgebaut, wieder umrissen. Der „Götz" ist eben so wenig ein Drama als die Komödien von Lenz, und hat auch eben so wenig von Shakespeare. Denn es fehlt das, was bei Shakespeare die kurzen Zwischenscenen ergänzt und das Ganze zusammenhält, der lange gewaltige Athem der Hauptscenen. Als Goethe sich im Clavigo auf das wirkliche Drama warf, war nicht Shakespeare sein Vorbild, obgleich er ihm für den Schlußakt einige Motive entnahm, sondern Diderot und Emilia Galotti; ja sein eigener Held Beaumarchais hatte ihm in der „Eugenie" einen Fingerzeig gegeben, wie man rührende und tragische Motive in die Intriguen des Lustspiels verweben könne. Auf diesem Wege ist

das deutsche Theater geblieben: „Julius von Tarent", die ganze Iffland'sche Schule, am genialsten „Kabale und Liebe", endlich das moderne realistische Drama. Die letzte Quelle ist überall Diderot, und keiner von diesen zum Theil sehr bedeutenden Versuchen hat den bänglichen Charakter des Urbilds ganz verwischen können.

Um nicht mißverstanden zu werden, setze ich noch eins hinzu. Der „Götz von Berlichingen" ist gewiß ein schlechtes Theaterstück; deshalb bleibt er doch eins der schönsten Kleinode unsrer Literatur. Ich will den Eifer, mit dem moderne Literatoren gegen das Buch-Drama zu Felde ziehn, nicht schelten, aber bei echten Dichtern muß man immerhin Ausnahmen zulassen: wenn Goethe für seine Geschichte Berlichingen's die Dialogform vorzog, wie in der neuen Heloise und Werther die Briefform beliebt wurde, beeinträchtigt er dadurch die Wirkung auf den Leser? Die Zahl der Leser bildet doch eine unermeßliche Majorität gegen diejenigen, die das Stück in einer guten Aufführung sehn.

Es kam für Deutschland noch eine zweite Sturm- und Drangperiode, in der man glauben konnte, Shakespeare werde unmittelbar unsre Theaterdichter beherrschen. Schiller erzählt, daß er in seiner Jugend nur mit Widerstreben an Shakespeare ging, weil dieser ihm viel zu natürlich vorkam. Trotzdem war er als dramatischer Dichter dem großen Briten viel congenialer als Lessing und Goethe. Es steckt in den „Räubern" und im „Fiesko" eine starke mitunter beleidigende Unbildung, die Erfindung ist nicht gewählt und die psychische Motivirung schwach; aber zweierlei besitzt Schiller, was bei Lessing und Goethe wenig hervortritt: einmal das Bedürfniß und die Fähigkeit, die Massen auf dem Theater zu beherrschen, sodann die Gewalt der Leidenschaft, die lange anhält, und zu großen Scenen führt. Hätte Schiller seine Bildung hauptsächlich durch psychologische Studien zu vertiefen gesucht, ich glaube, er wäre Shakespeare näher gekommen als

irgend ein deutscher Dichter. Statt dessen cultivirte er hauptsächlich die Wissenschaft der Kunstmittel, er trieb Aesthetik und suchte sich aus einer unvollkommenen Kenntniß der Griechen ein Bild von dem zu machen, was das Theater als nationales Culturelement eigentlich soll.

Was von 1773—1787 dramatisch gedichtet wurde — und die Zeit war von einer ungemeinen Productivität — von Götz bis zum Don Carlos, stand Alles unter Shakespeares Bann. Dann aber änderte sich die Stimmung. Seit Goethes italienischer Reise wurde wie in einer zweiten Renaissance die Antike wieder ausgegraben; die Schriftsteller der verschiedenartigsten Richtung fanden sich in diesem Bestreben zusammen, Goethe, Schiller, Voß, Wolf, die beiden Schlegel, Humboldt, Heinrich Meier u. s. w. Entweder nahmen sie die griechische Weise ausschließlich zum Vorbild, oder sie suchten wenigstens eine mittlere Form, eine Versöhnung zwischen Shakespeare und Sophokles. Das geschah sowohl theoretisch als praktisch in philosophisch ästhetischen Abhandlungen, in Elegien und Epigrammen, auf dem Theater (Braut von Messina, Natürliche Tochter, Jon, Robert Guiskard u. s. w.) endlich in den Weimarer Kunstausstellungen. Wenn Schiller in den ästhetischen Briefen am schroffsten hellenisirte, so schlug ihm in der Praxis doch oft Shakespeare in den Nacken: Wallenstein und Wilhelm Tell haben trotz alles Idealismus mehr von dem Briten als dem Griechen. In unsrer Zeit möchte wohl die Ansicht vorherrschen, daß diese Versöhnungsversuche gescheitert sind, daß zwischen Shakespeare und Sophokles ein Gegensatz besteht, der keine Ausgleichung zuläßt.

II.

Worin liegt dieser Gegensatz?

Schiller's Definition, die Antike sei naiv, die moderne Poesie sentimental, wird wohl Niemand mehr befriedigen.

Ueberhaupt ist der Gegensatz zwischen Shakespeare und Sophokles nicht blos ein zeitlicher sondern auch ein nationaler. Shakespeare ist ein Sohn des Nordens, von deutscher Abkunft. Nun ist die Einbildungskraft der Deutschen an Structur, Farbe und Inhalt der Einbildungskraft der Griechen durchaus entgegengesetzt. Der Gegensatz zwischen der Edda und dem Homer ist eben so groß als der zwischen modern und antik, zwischen romantisch und classisch. Die Germanen schufen sich andre Götter und andre Sitten als die Griechen; der Gegensatz liegt nicht blos in der Zeit, sondern bereits in der Art. Die Phantasie des Germanen, sowie seine Empfindung, bewegt sich in Sprüngen; die Phantasie des Griechen schreitet. Insofern ist das eigentliche Epos im homerischen Sinn durchaus ungermanisch. Shakespeare ist in der Structur seiner Phantasie ein echter Germane: ruhigen Fluß findet man bei ihm nie, dagegen unausgesetzte Löwensprünge, von denen jeder sein Ziel erreicht.

Der zweite Gegensatz zwischen der alten und neuen Welt ist ein historischer: zwischen beiden liegt die tiefe Kluft des Christenthums. Die Lehre von der Verderbniß der Welt und der Pflicht der Wiedergeburt hat in den verschiednen Phasen des Christenthums sehr verschiedne Formen angenommen, aber ihre Hauptwirkung war: sie hat die Phantasie der nordischen Völker befruchtet und ihr einen Blick in den Abgrund der Seele und der Natur geöffnet, von dem die Alten keine Ahnung hatten. In manchen Dingen werden wir uns stets vor den Griechen beugen müssen, ohne Hoffnung, sie auch nur von fern zu erreichen: sie haben den Homer und sie haben die Plastik; wo es sich ledig-

lich um Schönheit der äußern Gestaltung handelt, bleiben sie unsre Meister. Aber was in den geheimen Tiefen der menschlichen Seele vorgeht, wissen wir ungleich genauer als sie; auch wenn die Griechen sich im Ernst darauf gelegt hätten, Charaktere im Detail auszuführen, wäre es ihnen nicht in dem Grad gelungen, als uns, weil ihnen die elementaren Kenntnisse fehlten. Bei den spätern Römern wird das schon wesentlich anders: Tacitus war kein Christ, aber die Idee von der Verderbtheit der Welt und der Natur mußte sich wohl einem denkenden Kopf aufdrängen, wenn die ganze civilisirte Menschheit unter die Herrschaft eines Einzigen gegeben war, und dieser Einzige ein Wahnsinniger.

Der dritte Gegensatz liegt in der Kunstform.

Das Theater der Griechen hatte, wie das des Mittelalters, auf welches Shakespeare zurückführt, einen gegebenen Stoff, der nicht wesentlich geändert werden durfte. Die Griechen hatten die nationale Religion und Sage, wie sie durch Homer fixirt war, das Mittelalter hatte die Bibel. Aber die Uebertragung des Epischen in das Dramatische geschah nach einer entgegengesetzten Methode.

Das griechische Theater ging aus dem Chorgesang zu Ehren des Dionysos hervor, der einen einzelnen Mythus theils referirend theils betrachtend behandelte. Zwischen diesen Gesang wurde dann ein einzelner recitirender Schauspieler eingeschoben, und Aeschylus begründete das Drama dadurch, daß er einen zweiten Schauspieler hinzufügte: bei ihm wurde das ganze Stück, abgesehn von dem Chor, von nur zwei Schauspielern aufgeführt.

Sophokles wagte es mit dreien, und brachte dadurch die größte Bewegung hervor, die auf dem griechischen Theater überhaupt erlaubt wurde, denn als Euripides noch den vierten versuchte, klagte man allgemein über Verfall.

Durch diese Art der Entstehung war die Entwickelung der Kunstform bedingt. Die Hauptsache blieb der Chor, welcher den

allgemein menschlichen Gehalt der vorliegenden Fabel möglichst kräftig und rührend in den vorgeschriebenen Rhythmen aussprach. Er wurde darin von den Helden unterstützt, die insofern einseitiger urtheilten, als sie in der Action befangen und Partei waren, aber oft ihrer höhern gesellschaftlichen Stellung wegen einen freiern Blick hatten. So ist das Urtheil Antigone's und Haimon's, ja selbst das Urtheil Kreon's, oft treffender als das des Chors, der eben nur das Urtheil des Publicums ausspricht, und man muß das Alles zusammen nehmen und an einander berichtigen, um den vollen Gehalt der Tragödie zu finden.

Der Dichter war ferner genöthigt, in der homerischen Ueberlieferung der Sage eine strenge Auswahl zu treffen, und nur diejenigen Motive aufzunehmen, die zum Verständniß der Handlung nothwendig waren. Der Chor sollte die Bühne nicht verlassen, es war also für Zeit und Raum der Handlung ein bestimmtes Maß gesteckt, innerhalb dessen sich die dramatische Meisterschaft zu bewähren hatte.

Diesem Verfahren ist das Theater des Mittelalters durchaus entgegengesetzt. Das Mittelalter lebt noch heute unter uns: wer nach Ober-Ammergau reist, sieht noch heute, wie vor vielen hundert Jahren das Theater bei uns beschaffen war. Die ganze Gemeinde spielt mit; weit entfernt also, sich in den betheiligten Personen und Motiven beschränken zu müssen, ist es vielmehr genöthigt, dieselbe noch zu erweitern, damit Jeder sein Theil bekomme. Die Handlung wird in ihrer ganzen Breite aufgeführt, von vielen hundert Personen, sie dauert einen vollen Tag; auch im Raum darf man sich keine Schranke setzen, da das Stück im Freien spielt. Vielleicht wird die Vorstellung noch deutlicher, wenn man die Schauspiele unsers guten alten Christian Weise durchblättert. Weise lebte am Ende des 17. Jahrhunderts: so lange also dauerte die Sache. Sein Theaterpersonal waren die Schüler des Zittauer Gymnasiums, sein Publicum die Eltern.

Er schrieb alljährlich drei neue Stücke, und erzählt selbst in einer Vorrede, daß er, um jedem seiner zahlreichen Schüler eine Rolle zu geben, genöthigt war, allerlei Neues zu erfinden, wenn ihm die gegebene Handlung zu wenig Figuren bot; auch durfte das Stück ja nicht zu kurz sein. Es herrscht nun in diesen Stücken anscheinend eine ununterbrochene Continuität; jede Scene wird in gleicher Breite ausgeführt und das Stück endigt erst, wenn der Stoff vollständig aufgebraucht ist. Uebrigens beschränkte sich Weise keineswegs auf die Bibel, er dramatisirte auch weltliche Historien und selbst causes célèbres aus der Gegenwart.

In einer seiner wunderlichen Launen hat Lessing unsern Chr. Weise mit Shakespeare verglichen. In einem Punkt wenigstens trifft der Vergleich: der Zittauer Schulmeister aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, der Londoner Schauspieler aus dem Ende des 16. Jahrhunderts stehn beide auf dem Boden des mittelalterlichen Theaters. Der Vergleich ist sogar lehrreich, indem er deutlicher hervortreten läßt, worin Shakespeare's Kunstform besteht.

Das mittelalterliche Drama malt Alles gleich ausführlich aus. Das thut Shakespeare nicht: er giebt nur einzelne Scenen, aber diese ausführlicher und entwickelter als seine Vorgänger; viele andre Theile der Handlung läßt er weg und deutet, was vorgegangen ist, nur durch kleine Zwischengespräche an; die Form seines Theaters erlaubte ihm das, indem es in seiner reichen Gruppirung den raschen Eintritt verschiedener Actionen ermöglichte, und im Uebrigen, was die Bestimmtheit des Orts betrifft, der Phantasie des Hörers keine Gewalt anthat. Sein Drama ist also nicht wie das griechische und auch das mittelalterliche eine ununterbrochene Continuität, sondern es ist aus einer Reihe von Tableaux zusammengesetzt, die nur leicht mit einander verknüpft sind. Er hat den Umfang des mittelalterlichen Theaters recipirt, aber die Kunstform dadurch gefunden, daß er das Un-

interessante ohne Weiteres hinauswarf. Er machte es wie die gothischen Baumeister, die in dem Bewußtsein, daß das Gesetz der Schwere eine verhältnißmäßig nicht breite Stütze verlangt, die Wände halb hinaus warfen, und den übrig bleibenden Raum durch gemalte Fenster füllten, dann aber freilich, um die Stütze zu verstärken, Strebepfeiler hinzufügten, wodurch das Ganze architektonisch und malerisch reicheres Leben gewann.

Wenn Shakespeare der Phantasie des Zuhörers insofern Gewalt anthut, als er ihr harte Sprünge von einer Situation zur andern zumuthet, so kommt er ihr andrerseits dadurch zu Hülfe, daß er in den großen Scenen, der eigentlichen Stütze des ganzen Gebäudes, den Schein des Lebens in einer Weise hervorruft, wie kein andrer Dichter. Er zeichnet nicht, wie die Griechen, gleichsam die abstrakte Handlung en relief, sondern die ganzen concreten Menschen, wie sie innerhalb dieses Theils der Handlung empfinden, denken und sich bewegen. Er hebt nicht nur die Motive hervor, die gewissermaßen mit mathematischer Nothwendigkeit aus der Situation hervorgehn, sondern er läßt auch diejenigen Motive hervortreten, die durch Association in der Seele anklingen. Die Franzosen sind noch heute außer sich, wenn z. B. Macbeth in der Katastrophe mitten im höchsten Pathos über das Angstgesicht des Boten anscheinend Scherze macht. Aber Macbeth will das Entsetzen, das schon im Voraus seine eigne Seele ergreift, dadurch verscheuchen, daß er es wie Hohn dem Gegenstand des Entsetzens entgegenschleudert. Die Franzosen sind außer sich, wenn Othello, der doch ein Held ist und im Grunde ein edler Charakter, in dem Gespräch mit Jago sich zu den niedrigsten Vorstellungen verleiten läßt: aber grade je unheimlicher, wilder und greulicher diese Vorstellungen sind, desto deutlicher wird uns die Operation der Phantasie, in welcher jede Vorstellung mit Gewalt die verwandte nach sich zieht. Die Franzosen geben einen Auszug aus der Begebenheit und hängen

ihr ein rhetorisches Gewand um, Shakespeare giebt die Begebenheit selbst, indem er Alles, was den betheiligten Personen durch den Kopf geht, hervortreten läßt.

Die Kunstform Shakespeares ist also diese: die großen Scenen folgen fast wie unverbundene Massen aufeinander; die Verbindung liegt theils in der gemeinsamen Atmosphäre, die das Ganze umgiebt, theils in der Schwungkraft, welche die Gewalt jeder einzelnen Scene der Phantasie verleiht, das zu Erwartende vorauszunehmen und es, wenn es kommt, mit einem Sprung zu treffen. In jeder einzelnen großen Scene, wenn man genauer zusieht, ist gleichfalls eine Reihe von Sprüngen der Phantasie und Empfindung. Durch den Contrast dazwischen liegender Nebengedanken wird der Fortschritt nur scheinbar aufgehalten, in der That aber beschleunigt, weil jeder dieser Nebengedanken das Concrete der Existenz und damit die Kraft der Bewegung verstärkt; weil es gewissermaßen die Pause ist, in der man Athem schöpft, um dann zum neuen Sprung die volle Kraft einzusetzen. Shakespeare's Theater ist wie das Leben: nicht ein beständiger Fluß, sondern eine Reihe mehr oder minder gewaltsamer Evolutionen.

III.

Seit den Zeiten der romantischen Schule besteht bei uns ein gewisses Vorurtheil gegen die englischen Commentatoren Shakespeares: man findet sie nüchtern und prosaisch, und glaubt sie im Verständniß des Dichters weit überholt zu haben. Es ist doch manches Bedeutende von ihnen geleistet, das wohl verdiente, von uns beachtet zu werden.

So erinnere ich mich, es wird ungefähr zwanzig Jahre her sein, aus Blackwood einer Analyse des Othello vom rein technischen Standpunkt. Der Verfasser wies eine doppelte Zeitrechnung in dem Stücke nach: wenn wir eine Scene immer unmittelbar mit

der nächstfolgenden verknüpfen, so kommt eine so vollständige Continuität heraus, daß wir meinen, die ganze Handlung von der Entführung bis zum Tode der Desdemona daure nur etwas über vierundzwanzig Stunden. Ueberſehen wir dagegen von einem entfernteren Standpunkt das Ganze, ſo merken wir, daß offenbar eine viel längere Zeit verfloſſen ſein muß, vielleicht ein volles Jahr. Ich habe nach der Anleitung des Verfaſſers nachgerechnet und ſeine Wahrnehmung beſtätigt gefunden. Hat man einmal dieſen Kunſtgriff entdeckt, ſo iſt es leicht, das Verfahren auch in den meiſten andern Stücken nachzuweiſen, wo es nicht etwa wie im „Wintermährchen" dem Dichter darauf ankommt, eine Kluft in der Zeit ausdrücklich zu markiren.

Wenn die Franzoſen für das Schauſpiel Continuität der Handlung verlangten, ſo hatten ſie darin vollkommen Recht: es war aber ein merkwürdiger Fehlgriff, daß ſie dieſelbe mit der Uhr in der Hand herzuſtellen ſuchten, daß ſie den Dichter controllirten, ob er auch nicht etwa über das geſetzlich feſtgeſtellte Maß von vierundzwanzig Stunden (beiläufig eine ganz willkürliche Beſtimmung) hinaus ginge. Was Kant im Anfang ſeiner „Kritik der reinen Vernunft" von der Idealität der Zeit ſagt, iſt manchem nüchternen Wolfianer paradox vorgekommen: im gemeinen Leben iſt es uns nichts Neues. Auf die Uhr zu ſehn, fällt uns nur ein, wenn wir uns entweder langweilen oder einen Platz auf der Eiſenbahn beſtellt haben. Wenn wir uns gut unterhalten, oder wenn etwas Bedeutendes vorgeht, ſo heißt es wohl: wie raſch iſt doch die Zeit verfloſſen! Wenn wir nichts vorhaben, was uns beſchäftigt, ſo dehnen ſich die Minuten zu Stunden aus. Umgekehrt iſt's mit der Erinnerung. Die Zeit, in der wir viel erlebt haben, ſo kurz ſie ſein mag, kommt uns ſehr lang vor, dagegen ſchrumpfen ganze Jahre, in denen nichts vorgefallen iſt, zu einem winzigen Raum zuſammen. In der ganz gemeinen Wirklichkeit giebt es gewiſſe körperliche Functionen, die

der Zeit ihr Recht abtrotzen; diese Functionen aber werden in der Poesie wie in der nothwendig idealisirenden Erinnerung weggelassen, und so bleiben nur die Vorfälle übrig, die nachhaltig in unser Leben eingriffen, und aus diesen baut sich das Maß unsrer idealen Zeit auf.

Das Walten des Genies, natürlich nur annäherungsweise zu verstehn, müssen wir auf das bewußtlose Walten der Natur achten, das in uns selbst vorgeht. Tieck hat bereits darauf aufmerksam gemacht, daß die Mährchendichtung im Wesentlichen dem Phänomen entspricht, das wir Traum nennen; man kann aber die Gesetze des Traums auf andre Gattungen der Dichtung übertragen, wenn man nur gewisse Eigenheiten des Traumes ausscheidet, die künstlerisch nicht zu brauchen sind. Der Traum entsteht aus der Wirkung verschiedenartiger Reize, die unter einander nicht zusammenhängen, er löst daher nicht selten die Integrität der Person, so daß man ausgewechselt wird. Tieck hat durch diese Decomposition des Traums, wie nach ihm Hoffmann, mehrfach ein starkes Grauen hervorgebracht: es bleibt aber immer eine Abnormität, und ich zweifle, ob die allgemeine Ausdehnung auch nur auf das Mährchen berechtigt ist.

Dagegen finden sich viele Erscheinungen, die uns im Traum nur mit derberer Sinnlichkeit entgegen treten, in der halb bewußten halb unbewußten Reproduction unseres früheren Lebens wieder. Zunächst jene Nichtachtung der Zeitbestimmungen. Man hat wiederholt den Versuch gemacht, auf dem Theater einen Traum darzustellen, und zwar so, daß der Zuschauer sich der doppelten Welt des Wachens und des Träumens, die neben einander gehn, bewußt bleiben soll. Die Schwierigkeit liegt darin, daß die Dichtung eine ganz ähnliche Operation vornehmen muß wie der Traum, daß sie die gegebene Geschichte gleichsam umträumen muß. Grillparzer hat einmal eine Wendung genommen, die sehr geistreich aussieht. Er beginnt mit einem wachen Zustande

und geht dann in einen Traum über: die Fortdauer des ersten wird dem Zuschauer dadurch versinnlicht, daß man jede Viertelstunde eine Wanduhr schlagen hört. Der unbefangene Zuschauer wird sich aber einbilden, der Theaterdirector oder Regisseur habe zufällig eine Uhr vergessen, denn in der Dichtung und auf dem idealen Theater giebt es keine Uhr; und wenn ihm dann zum Schluß deutlich wird, wie es gemeint war, so wird er wohl in ein überraschtes Ah! ausbrechen, und das Geistreiche des Einfalls bewundern; aber zum zweiten Mal darf man ihm mit diesem Effect nicht kommen.

Im Traum wie in der Erinnerung geschieht es nie, daß die Ereignisse in der Art sich zusammenfügen, wie ein gescheuter Referent einen Criminalfall vorstellt oder wie man in der Zeit der schottischen Schule Geschichte schrieb. Vielmehr treten einzelne Momente, Physiognomien, Geberden, Landschaften u. s. w. mit scharfer blendender Deutlichkeit hervor, Momente, die der Verstand nicht grade aufsuchen würde. Sehr lebhafte auffallende Ausdrücke und Einfälle, die sich bis zu Unterredungen ausdehnen, haften im Gedächtniß. Die Verbindung des Einzelnen bleibt lose und wird nachher nur durch das Bewußtsein hinzugefügt. In dieser Weise sind auch naive Geschichtschreiber zu Werke gegangen: sie haben das anekdotische Element in den Vordergrund gestellt; grade dadurch haben sie sich dem Volk eingeprägt und jene Art des bewußtlosen Schaffens hervorgerufen, die man Mythus nennt. Plutarch ist heute noch jung, und niemals wird es einem reflectirenden Geschichtsschreiber gelingen, seine Bilder in der Vorstellung der Masse auszulöschen.

Das französische Theater — ich meine das classische — hat von dieser Form des Schaffens keinen Gebrauch gemacht. Es hat mit dem Verstand diejenigen Momente der Handlung ausgewählt, aus denen sich am klarsten das Fabula docet ergiebt, diese hat es dann rhetorisch ausgebeutet und ausgeschmückt. So

wie jede unnütze Person wurde auch jedes unnütze Beiwerk, das sich auf diese Weise nicht verwerthen ließ, ausgemerzt. Wenn ihnen etwa Quellen plutarchischer Art vorlagen, so konnte man dagegen aus ihrer Behandlung ein Geschichtswerk in der Weise Robertson's oder Hume's entnehmen.

Ganz das Umgekehrte nehmen wir bei Shakspeare wahr, und zwar bei ihm weit mehr als bei irgend einem Dichter seiner Nation und seiner Schule. Wodurch prägen sich „Hamlet", „König Lear", „Othello", so gewaltig und so unauslöschbar unsrer Phantasie und unsrem Gedächtniß ein? Nicht durch die Dialektik der Begebenheit, die nur Wenige übersehn, nicht durch den sittlichen Gehalt der Charaktere, der allerdings der höchste Zweck des Dichters ist, sondern grade durch das, was die Franzosen als unnützes Beiwerk beseitigen würden. Die Terrasse, auf welcher der Geist erscheint, dazu als Gegensatz das beklommene Königsgemach, Ophelia, die mit wilden Rosen im Haar über ein Wasser gebückt phantastische Lieder singt, das Schauspiel im Schauspiel, der Kirchhof mit den Clowns u. s. w. So gehört im „Lear" die Haide mit dem wilden Gewittersturm nothwendig zur Physiognomie der Begebenheit, im „Macbeth" der Hexenkessel, Banquo's leerer Stuhl u. s. w., überall wird die Physiognomie der Handlung durch sehr stark sinnlich hervortretende einzelne Momente fixirt.

Dies Verfahren verwirft Rümelin als unkünstlerisch. Aber Shakespeare thut nichts andres, als was die unbewußt wirkende Natur im menschlichen Gemüthe thut: so und nicht anders würden wir den Macbeth, den Hamlet, den Othello träumen, wenn die in uns waltende Natur von dem nöthigen Caliber wäre. Der Künstler freilich zeigt sich in etwas Anderem.

Er zeigt sich zunächst darin, wie diese einzelnen sinnlichen Momente zu einander gestimmt werden, so daß sie eine Harmonie von Farben und Strichen bilden. Die Menge empfindet diese

Harmonie, ohne sich ihrer bewußt zu werden; der Kritiker wird sie nicht gewahr, wenn er zu nah an das Einzelne herantritt; er verkennt auch die Bedeutung der stark bis zum Empirischen und Zufälligen ausgeführten realistischen Stellen, die uns zutraulich machen und den Glauben an den Vorgang bekräftigen sollen. Er verkennt namentlich die Bedeutung der realistischen Züge im Gemüth der Helden, die, um sich aus dem Nachtwandeln der Leidenschaft zu erwecken, oder auch um sich darin zu bestärken, krampfhaft und angstvoll nach der zufälligsten Vorstellung greifen, wie es im Traum geschieht, wenn man aufwachen möchte.

Der Künstler zeigt sich ferner darin, daß er das Mittel nie zum Zweck macht. Er weiß sich unsrer Sinnlichkeit zu bemächtigen, aber nur, um durch sie gewaltiger in die Tiefen unsres Gemüths vorzudringen. Er weiß uns den Schein des Lebens gegenwärtiger zu machen als irgend ein andrer Dichter, aber nur, um eine tiefere Aussicht in die Wahrheit des Lebens zu eröffnen, in die schreckliche und beseligende Wahrheit.

Noch ein andres Phänomen des Traums bildet er in wunderbarer Meisterschaft nach. Wenn im Traum irgend ein Moment des Grauens sich geltend macht, so tritt es nicht plötzlich, unerwartet ein, sondern es arbeitet in uns bereits die Erwartung des Kommenden; das Gefürchtete schwebt uns lange unbestimmt vor, ehe es in bestimmter Gestalt erscheint; ja diese Erscheinung ist nicht einmal nöthig. Ebenso zittert das Geschehene noch lang nach, in einem unbestimmten Klang, der uns aber bis in's Innerste geht. Durch diese Form des Vorausnehmens und des Nachempfindens weiß Shakespeare unsre Phantasie so durchzuarbeiten und zu stimmen, daß seine Bilder mit Stromesgewalt in sie eindringen. Am größten ist er darin in „Macbeth". Der Mord beschäftigt uns wie den Helden lange in der Phantasie, ehe er geschieht; er tritt wiederholt als Vision auf. Er beschäftigt

uns lange nachher, in den Geistererscheinungen, in dem Nachtwandeln der Lady u. s. w.; während er vorgeht, empfinden wir ihn nur durch die Decomposition in der Seele der beiden Schuldigen, die alle Besinnung, alles Bewußtsein verloren haben. Es ist die vollständige Nachbildung eines entsetzlichen nie zu vergessenden Traums.

Nur in einem Punkt ist es kein Traum: die Integrität der Person wird vollständig gewahrt, das Schuldbewußtsein keinen Augenblick verdunkelt. Von vielem Thörichten, das Tieck neben vielem Glänzenden und tief Durchdachten über Shakespeare geschrieben, ist das Verkehrteste der Einfall, der brave und tugendhafte Macbeth werde dadurch zum Bösen verführt, daß sein Fuß unversehens in den von Hexen beschriebenen Kreis eintritt. Solche Gewalt hat der Spuk und der Traum bei Shakespeare niemals: er dient dazu, das was geschieht und was gethan wird, in einer Macht, die sonst undenkbar wäre, der Einbildung aufzudrücken; aber er motivirt niemals, nicht einmal in Nebensachen. Die Motive der That liegen stets in den tiefsten Gründen der Seele, die sich als etwas Lebendiges und folglich als etwas Freies empfindet, und die in ihrem Schuldgefühl dadurch nicht im Mindesten erleichtert wird, daß in der Welt der Erscheinung das Causalitätsgesetz waltet. Die Traumform macht das Leiden der Seele sinnlicher, aber sie bestimmt nicht ihr Thun.

IV.

Das Bedeutendste, was die Kritik über Shakespeare geleistet hat, ist der Commentar zum Hamlet im „Wilhelm Meister". Was bis dahin als eine Reihe willkürlich in einander gefügter glänzender Scenen erschien, tritt nun unter das Licht eines gemeinsamen Grundgedankens. Ein zartes Gemüth wird unter eine Aufgabe gestellt, der es nicht gewachsen ist; es verliert dadurch seinen

Halt, und handelt in der Meinung, durchaus das Zweckmäßige zu ergreifen, in jeder Weise zweckwidrig, bis endlich aus dem Ineinandergreifen wechselnder Irrungen, ohne Zuthun seines Willens, das Schicksal gewebt wird, welches von vornherein durch die höhern Mächte in Aussicht genommen war. Sobald das Wort des Räthsels einmal ausgesprochen war, hat es Jedermann begriffen, und spätere Ausleger, wie Tieck und Börne haben es nur vergröbert.

Die Grundidee, welche Goethe gefunden, ist nicht blos die richtige, sondern der Dichter hat auch ein volles Bewußtsein darüber gehabt, wie ein Vergleich mit den Quellen ergiebt, die Hamlet zwar anscheinend närrisch, in der That aber zweckvoll handeln lassen, wie der ältere Brutus sich blödsinnig stellte, um den Tyrannen sicher zu machen. Daß bei Hamlet der fingirte Wahnsinn zeitweise in wirklichen wenn auch nur partiellen Wahnsinn umschlägt, ist ein Zusatz Shakespeares, ist dasjenige, was dem Stück den Charakter giebt.

Goethe hat damit zugleich die Grundform der modernen Tragödie angedeutet, deren Bewegung von Innen heraus erfolgen muß: die Willenstendenz des Helden und seine Natur widersprechen einander; daraus entsteht ein Conflict, bei dem sich zwar sein geistiger Inhalt im vollsten Licht zeigt, der aber mit seinem Untergang endet.

Am reinsten tritt diese Form des Tragischen in Brutus auf, der sich durch seine Moral bestimmen läßt, eine Revolution zu unternehmen, für die ein gewissenhafter Charakter sich nicht eignet.

Gleichwohl, wenn man Goethe's Erklärung näher überlegt, will sie für den vorliegenden Fall nicht recht befriedigen. Daß Hamlet den Beruf fühlt, eine große That zu thun, von deren Ausführung ihn doch Gewissens- und andere Bedenken abhalten, ist wohl tragisch: aber wie kann aus fortgesetztem zweckwidrigen Handeln eine dramatische Steigerung hervorgehn? Was Hamlet

begeht, hat durchweg eine andre Folge als die er wollte, und was für ein neuer Einfall ihn zunächst bestimmen wird, läßt sich aus dem Gesetz seines Charakters niemals entnehmen; es kommt immer von Außen an ihn heran. So folgt eine Retardation auf die andere, und nicht blos der Held scheint unzweckmäßig zu handeln, sondern auch der Dichter: er verwirrt uns von Scene zu Scene mehr, bis das Ende wiederum ganz äußerlich herbeigeführt wird. Kurz, das ganze Drama hat die Structur eines Lustspiels, und dennoch soll es tragisch wirken.

Man wird nicht einmal durch den Gewinn von Menschenkenntniß für den Mangel an dramatischer Action entschädigt. Es ist zwar im Hamlet, wie immer bei Shakespeare, ein Schatz psychologischer Studien, aber diese treten wie nebenbei auf: worauf es hauptsächlich ankäme den Wahnsinn Hamlet's genetisch zu verfolgen, daß wir bei jedem Fortschritt die Nothwendigkeit fühlen, das versucht der Dichter nicht einmal. Und wie groß ist grade darin sonst seine Gewalt! Man nehme Macbeth, Richard III., Othello, Lear: wie empfinden wir in jedem Augenblick, daß grade dies bestimmte Stadium der Raserei oder der Auflösung der Seele an seinem rechten Ort sich einstellt! Bei Hamlet wird uns nie vollständig klar: wie weit geht der Wahnsinn? wie weit die Verstellung? und wenn in den andern Tragödien Shakespeare's die Leidenschaft so gründlich und klar analysirt wird, daß man ein Lehrbuch darüber schreiben könnte, so bleibt man hier durchaus im Nebel, auch nachdem die Lösung des Haupträthsels gefunden ist. — Was hat z. B. die arme Ophelia nicht alles dulden müssen! Tieck hat die Entdeckung gemacht, sie wäre eigentlich eine kleine lüsterne Creatur, und mit Hamlet weiter gekommen als schicklich. Zu widerlegen ist das so wenig als zu erweisen: der Dichter läßt uns über das Gemüth und den Charakter einer Person, deren Schicksal doch so sehr in den Mittelpunkt tritt, ganz im Unklaren.

Ich glaube, daß ein Kritiker, der mit dem Verstand gründlich das Stück untersucht und analysirt, wenn er ehrlich zu Werk geht, zu dem Endresultat kommen muß, es sei zwar geistreich gedacht und angelegt, und in einzelnen Scenen glänzend ausgeführt, aber die Composition und Structur entspreche keineswegs der ersten Anlage; der Dichter habe ebenso wie sein Held die Tramontane verloren. Er wird, selbst wenn er die retardirenden Momente, die einmal aus der gegebenen Natur des Charakters entspringen, gelten läßt, dennoch viele einzelne Scenen als überflüssig und retardirend streichen, die Clowns u. s. w. Er wird schließen, das Ganze, wie es jetzt ist, müsse ermüden und langweilen. Es hat in der That an Kritikern nicht gefehlt, die den Muth hatten, dies Resultat ihres verständigen Denkens unumwunden auszusprechen.

Das Eigne ist nur, daß die Thatsachen diesen Schluß in keiner Weise bestätigen. Das Stück soll nicht blos tragisch wirken, sondern es wirkt auch tragisch im höchsten Sinn, was unmöglich wäre, wenn die Wirkung nur auf den einzelnen Scenen beruhte; auf die Dauer empfindet das Publicum sehr genau, ob es Fragmente oder ein Ganzes vor sich hat, wenn es sich auch über das Warum keine Rechenschaft giebt. Unter allen Stücken Shakespeare's ist keins, welches seit drei Jahrhunderten auf der Bühne wie bei der Lectüre die Menschen so gewaltig ergriffen, ihr Gefühl und Nachdenken so dauernd beschäftigt hat. Der augenblickliche Erfolg kann Sache des Zufalls sein, aber der Erfolg von drei Jahrhunderten ist eine Thatsache, die ihre innern Gründe haben muß. Dieser Erfolg beschränkt sich ferner nicht auf die blinde Menge, sondern die ersten Geister aller Nationen haben ihn am lautesten bekannt, und ich wage zu behaupten, eben jener gewissenhafte Kritiker, der mit den Bleistift in der Hand fast bei jeder Scene etwas auszusetzen findet, hier eine Unklarheit, dort einen Widerspruch, wird, wenn er einen Augenblick

den Bleistift aus der Hand legt und sich dem Eindruck willig hingiebt, unter demselben Zwang stehn wie alle übrige Welt.

Es liegt daher die Vermuthung nahe, das Dämonische des Stücks sei mit dem Verstand nicht aufzulösen: denn mit dem Verstand ist dem Stück nicht weiter aufzuhelfen als es Goethe gethan. Analysiren kann man aber nur mit dem Verstand: es kommt darauf an, ob das Dämonische sich nicht wenigstens zeigen läßt. Ich will es auf einem Umweg versuchen.

Jedermann kennt die Aufführung des „Sommernachtstraums" nach Tieck's Arrangement mit Mendelssohn's Musik, die soviel Beifall gefunden und sich dauernd auf der Bühne erhalten hat. Mit Ausnahme des Anfangs- und Schluß-Tableaus, die gleichsam nur den äußern Rahmen bilden, hat Tieck das Stück in eine Decoration zusammengedrängt, die gar nicht wechselt: es ist ein vom Mond beschienener Wald, in dem die drei Gruppen der Elfen, der Liebenden und der Tölpel bald an der einen, bald an der andern Seite auftauchen. Phantastische Tongebilde, im Geist dieser grünen Mondnacht, bezeichnen den Eintritt der wechselnden Stimmungen: es ist wie eine Fuge, in der bald die eine bald die andre Stimme hervortritt. Die Töne und Farben sind in anmuthiger Harmonie, wir lassen uns, gedankenlos träumend, tragen von dem heiteren Wohllaut des bunt bewegten Spiels.

Diese Wirkung würde nicht erfolgen, wenn Musik und Decoration nur äußerlich hinzukäme: durch das Arrangement ist aber nur mit erhöhter Sinnlichkeit ausgedrückt, was in dem Stück bereits lag; ehe wir die Aufführung kannten, bei der bloßen Lectüre, hatten wir die Empfindung einer mondgrünen Zaubernacht, und hörten die Gesänge der Elfen. Was in dieser Nacht vorgeht, ist ein heiterer Traum: die Sterblichen sind unter dem Bann der Elfen, Pucks, des Mondscheins, der Waldeinsamkeit; sie träumen oder werden geträumt, gleichviel. Eine starke Leidenschaft hat sie in den verzauberten Wald getrieben, sie haben sie vergessen,

eine andre ist an die Stelle getreten, um ebenso wieder zu verschwinden; es ist eine tolle Jagd nach dem Unmöglichen, und je toller sie empfinden, desto stärker haben sie das Bewußtsein unendlicher Weisheit. Die Elfen belustigen sich über die Gefühle, welche diesen närrischen Sterblichen heilig sind; aber sie selbst leiden unter der Macht der Venus: ihre Königin glaubt einen Hanswurst zu lieben, dem ein Eselskopf aufgesetzt ist, und ihre geträumte Liebe äußert sich eben so stürmisch, als wenn sie wirklich wäre.

Denken wir uns Farbe und Stimmung fort, so würde das Lustspiel nur einen mäßigen Eindruck machen. Freilich, wer der Tieck'schen Decoration bedarf, um Farbe und Stimmung des Stücks zu erkennen, dem wird auch die Decoration nicht zum Verständniß helfen. Mit dem bloßen Verstande kommt man eben Shakespeare nicht bei, so wenig wie die blos verständigen Kunstkritiker Murillo oder Rubens beikommen. Das harmonische Ineinandergreifen der Farbentöne ist bei einem Kunstwerk eben so wichtig wie die Festigkeit der Zeichnung.

Freilich wäre bei einer Dichtung die Farbe nicht ausreichend, ohne einen geistigen Hintergrund. Der „Sommernachtstraum" hat eine Symbolik, die sich allerdings nicht in nüchterne Gemeinsätze übertragen läßt. Um den Scherz dieses Stückes zu verstehn muß man sich an den Fluch erinnern, den Venus nach dem Tod des Adonis über die Liebe ausspricht.

„It shall be fickle, false and full of fraud;
Bud and be blasted in a breathing-while;
The bottom poison, and the top o'er- straw'd
With sweets, that shall the truest sight beguile.
The strongest body shall it make most weak,
Strike a wise dumb, an teach the fool to speak".....

Shakespeare wollte nicht sagen: die Liebe überhaupt ist nichts anders als das, ist nichts anders als ein Traum, wie ihn Demetrius und Lysander träumen; aber er wollte sagen:

sie ist auch das; jede Liebe. Er wollte nicht sagen: das Leben ist nur ein Traum; sondern: das Leben ist auch ein Traum; zum vollen Verständniß des Lebens gehört, daß man es auch als Traum zu sehn versteht.

Wie der „Sommernachtstraum", so hat jedes Stück von Shakespeare seine bestimmte Atmosphäre, seinen Luftton, seine Farbe, nach der alle Luftreflexe der Handlung gestimmt werden; seine sinnliche Seite, die der geistigen correspondirt und ihr Symbol ist. Jedes hat seine eigne Melodie, die zuweilen nur schwach von Fern tönt, dann aber plötzlich mit voller Gewalt durchbricht; eine Melodie, die wir immer erwarten und gleichsam vorausnehmen, bis ihr lauter Eintritt uns plötzlich den tiefen Sinn erschließt. Am nächsten am „Sommernachtstraum" steht „As you like it", gleichsam eine neue Variation auf die alte Weise.

Wenden wir uns jetzt zum Hamlet zurück. Wir nehmen einen entfernten Standpunkt und lassen in Gedanken die Scenen der Tragödie der Reihe nach schnell an uns vorüberfliegen. Wir merken, daß es sich noch um etwas ganz anders handelt, als um die eigentliche Fabel.

Ebenso bestimmt, wie im „Sommernachtstraum", empfangen wir einen Farbeneindruck. Wiederum Nacht, aber keine freundliche Mondnacht; keine Spur von Grün, keine Farbe, die auf Leben deutet. Es ist eine kalt graue Gespensternacht, neblig, schattenhaft. Kein Wunder, daß die Gespenster sich vordrängen; der Ort ist für sie gemacht. Kein Wunder, daß wir so lange auf dem Kirchhof verweilen; die ganze Erde ist ein Kirchhof. Die Schädel, die der Clown aufwirft, sind die einzige Realität, die von den lebendigen Wesen übrig blieb; und bei denen, die noch leben — was ist echt? was ist wirklich? — Wieder hören wir Melodien klingen, aber zerrissen, Fragmente die sich vergebens suchen, wie sie der Clown, wie sie die wahnsinnige Ophelia auf-

greifen. — Hamlet erscheint als ein hochbegabter Mensch, geistig weit über die andern hinaus, zart besaitet; und was hat er nun, da ihm gleichsam die Augen geöffnet werden, an seinen eignen Gefühlen? an seinen eignen Gedanken? — Er hat eine starke und ernste Liebe zu Ophelia gehegt, sie ist verschwunden, er darf der einst Geliebten sogar roh entgegentreten: er versteht sich selbst so wenig, wie er die Welt versteht. Ist das nun blos dieser Dänenprinz, dem die deutsche Philosophie in Wittenberg etwas den Kopf verdreht hat, und den nun die Untreue seiner Mutter wie das Verbrechen seines Oheims völlig in Verwirrung setzt? — Es steckt noch mehr dahinter.

Wie im Sommernachtstraum der Liebesspuk nicht blos aus den bestimmten Naturen von Lysander und Demetrius, Helena und Hermia sich erklärt, so ist in dieser Tragödie der Charakter Hamlet's zwar ein sehr geeigneter Träger der allgemeinen Weltstimmung, aber sie geht nicht blos aus ihm hervor. Unter der grünen Oberfläche des Lebens lauern tiefe Abgründe, zu denen zuweilen ein Spalt sich öffnet: es ist das Reich des Todes und des Wahnsinns. Auch in dem reinsten und festesten Gemüth treten Momente ein, wo ihm das Bewußtsein und der Wille als ein flüchtiger Schein, als eine Selbsttäuschung vorkommt, als das allein Wirkliche das Chaos. Dann hat er ein scharfes Auge für Figuren wie Polonius, der den Leuten als ein sehr gescheuter Mann gilt, — und in der That nicht so schlimm ist, als neuere Ausleger ihn machen wollen —. Wenn Hamlet ihn raillirt, so verhöhnt er im Grunde sich selbst mit; so, meint er, ist die Welt überhaupt. Ein ganz gemeiner Elender wie der König leitet sie an geheimen Fäden, und solchen Elenden zu züchtigen, kann das die würdige Aufgabe für einen denkenden und fühlenden Menschen sein? „Ich habe keine Lust am Mann — und am Weibe auch nicht." Der Todtengräber, der mit den Schädeln Fangball spielt, er ist der einzigen Realist, und selbst der Tod — ist er eine

Realität? wird er nicht etwa durch Träume heimgesucht, die auch jenseits zum Wahnsinn führen? —

Es sind in neuerer Zeit in Deutschland Philosophen aufgetaucht, die in barem Ernst diese Lehre als das Resultat der Weisheit vortragen. Leer ist die Idee an sich nicht. Sie ist der dunkle Hintergrund des Lebens, den der Philosoph zu überwinden hat, den der Dichter darstellen darf. Wie ein einzelner Mensch, wie Shakespeare alle tiefern Seelenstimmungen, die zeitweise das Leben durchströmen und beherrschen, mit einer solchen Gewalt in sich durchfühlen und zum Ausdruck bringen konnte, das wird wohl Niemand erklären, aber die Thatsache steht fest: die Welt des Hamlet ist nicht des Dichters ganze Welt, so wenig wie die Welt des Sommernachtstraums, aber sie ist ein Theil, ein Moment seiner Welt; er hatte Augenblicke, wo das, was Schopenhauer Nirwana nennt, ihn bis ins innerste Mark durchbebte. In einem solchen Augenblick durchdachte er die überlieferte Fabel des Hamlet und schuf sie zu dem um, was wir kennen. In einem ähnlichen Augenblick dichtete er den Lear und den Timon, und weil etwas von diesem Dämon in jeder Menschenbrust schläft, darum haben diese Tragödien des Weltschmerzes überall einen so gewaltigen Eindruck gemacht, obgleich man nicht vermochte, ihn sich zurecht zu legen. Analysirt man den Hamlet von diesem Standpunkt aus, daß der Dichter diese bestimmte Form des Weltgefühls nach allen Seiten hin und her wenden, es in jeder Nuance sinnlich machen wollte, so wird man diejenigen Scenen, die der dramatischen Logik am härtesten zu widersprechen scheinen, am deutlichsten begreifen.

Die Welt des Hamlet ist ein Traum, so gut wie die des Sommernachtstraums; aber ein quälender entsetzlicher Traum. In beiden Stücken schließt Shakespeare mit dem Erwachen. Wie in jenem Thesus mit seinem Jagdgefolge bei Tagesanbruch auftritt und mit einem scharfen Hornsignal die Schläfer weckt,

so ertönen auch hier zum Schluß Fanfaren, und Fortinbras erscheint an der Spitze seines Heers, der Mann einer neuen Welt, jugendfrisch kräftig und entschlossen, und unzugänglich allen Spukgestalten des Traums. Die Todten werden begraben, die Guten wie die Bösen, die Einfältigen wie die Schurken, die Erde schließt sich über ihnen, der Hahn kräht wirklich, und die Erde hört auf, ein Tummelplatz für Larven zu sein. Es ist ein Fehler von Wilhelm Meister, wenn er die Figuren des Horatio und Fortinbras in eine verschmelzen will. Horatio gehörte mit zur Familie, er konnte übrig bleiben, um von der Gespensterwelt zu erzählen; aber den wirklichen Morgen begrüßen, dazu gehört ein neuer Mensch.

Wenn Shakespeare die Nirwana eindringlicher versinnlichen konnte als ein andrer Dichter, so verstand er ebenso im höchsten Grad der Sansara gerecht zu werden. Man halte den Romeo neben Hamlet: hier ein bleigraues, gespenstisches, unheimliches Nebelfeld, dort alles in die rosige Gluth freudiger Liebe und Sinnlichkeit getaucht. Zu den verschiedenen Marotten, in die Shakespeare's Ausleger gefallen sind, gehört auch die, daß Shakespeare zum Schluß überall poetische Gerechtigkeit ausübe und Jedermann so glücklich oder unglücklich werden lasse, als er es verdient. Julia geht unter, also muß sie wohl etwas verbrochen haben: sie hat ohne Wissen der Eltern geheirathet, also das vierte Gebot verletzt. Als ob ein solcher Einfall in der Weltordnung, in welcher Romeo spielt, auch nur möglich wäre! Shakespeare hat in diesem Stück mit Schuld und Buße gar nichts zu thun; er will die Seligkeit und das Leiden glücklicher Liebe schildern. In diesem Stück athmet jedes Wort die heißeste, frohste Lebenslust, den Glauben an das schöne und reiche Leben und seine Mächte. Die Leidenschaft zeigt sich oft unbändig und ungeberdig, aber aus dem zornigen, ja verzweifelten Auge bricht noch die Seele hervor, die zum Glück bestimmt ist. Es ist wahr,

Romeo trinkt den Giftbecher und Julia stößt sich den Dolch in die Brust, aber sie sterben mit dem Gefühl, voll gelebt zu haben und des Lebens fähig und werth gewesen zu sein. Es überkommt uns ein tiefes schmerzliches Mitleid, aber dieser Schmerz hat nichts Unheimliches und Grauenvolles; wir sehn das Leben leiden, aber wir sehn zugleich die Kraft des Lebens zum Leiden wie zur Lust.

Man glaube nicht etwa, daß der Gegensatz dieser beiden Stücke blos in den Hauptfiguren liegt. Die ganze Scene ist von dem Licht durchhaucht, das von diesen Figuren ausströmt. Schon die Prügelei zu Anfang, so wenig sie mit der Liebe zu thun hat, wie sinnlich führt sie uns in das derbe, lustige Leben ein! Man vergleiche damit die frostige Nachtwache mit dem Gespenst zu Anfang des Hamlet! Ein Mercutio würde in dem Rahmen des Hamlet gar keinen Platz finden. Freilich verhöhnt er den liebevollen Träumer, aber nur, weil er sich Genüsse versagt; freilich ist er sehr verdrießlich, als er bei einer Rauferei fällt, aber nur, weil ihm das Leben so viel Vergnügen macht, und noch sterbend kann er den schlechten Witz nicht lassen. Wer von allen Figuren des Hamlet hätte Freude am Leben! Auch das Grabgewölbe im Romeo hat nichts Unheimliches: Julia's Herz ist so voll von ihrer Liebe und der Macht ihres Entschlusses, daß sie kein Auge hat für Leichen und Gespenster.

Auch in Macbeth nimmt die Geisterwelt einen sehr breiten Platz ein: Hexen, böse Geister, Nachtwandler, Gespenster, das Alles drängt sich so wüst durcheinander, daß Macbeth zuletzt ausruft: er habe den Sinn für das Entsetzen verloren, denn er habe mit ihm zu Tisch gesessen. Aber diese Geisterwelt ist eine ganz andre als im Hamlet. Die letztere symbolisirt die Hohlheit und Leere aller Mächte dieser Erde; sie zeigt uns die völlige Decomposition, das Auseinanderfallen der Elemente, die Unfähigkeit des Willens, die Nerven zu regieren; der Mac-

beth dagegen enthüllt uns die Macht des Willens und die Hölle, die im Willen liegt. Ich glaube nicht, daß irgend ein Dichter uns die Hölle so nahe geführt hat als Shakespeare; selbst Dante nicht, so lange er darin verweilte und so überirdisch groß Manches ist, was er darin sah. Anders als Hamlet, der seinen Willen nicht finden kann, offenbart sich uns die Seele Macbeths Zug für Zug deutlich und ohne Hülle. Wir sehn, wie die Hölle ihn lockt, wie sie ihn faßt und vernichtet. Daß sie nebenbei noch äußerlich erscheint, verstärkt ähnlich wie die Decoration im Sommernachtstraum den sinnlichen Eindruck: sie zeigt die röthliche schwefelgelbe Brandfarbe, die aus Macbeth's Gedanken und Träumen ausströmt; eigentlich lebt die Hölle in seiner Seele, die Natur wird nur in Mitleidenschaft gesetzt. Wilde schauerliche Wolken drängen sich von Anfang des Stücks durcheinander, von Sturmwinden gefegt, von Blitzen durchzuckt, aber sie haben eine greifbare Gestalt, und sie lassen so viel Licht ein, um deutlich die Schrecken zu zeigen, die auf der Erde walten. Und wiederum färbt die Hauptfigur auch ihre Umgebungen, die willensstarke Lady, die durch das Uebermaß ihres eignen Willens gebrochen wird, den finstern rachsüchtigen Macduff, in dem der Tyrann endlich den würdigen Henker findet.

Ich könnte diese Art, die Kunst des Dichters von Seiten der Farbenharmonie zu zeigen, auf alle seine Stücke übertragen; ich lasse es aber an diesem genug sein, weil es mir nur darauf ankommt, an einem Beispiel was ich meine deutlich zu machen. Ich möchte um alles in der Welt nicht die dramatische Logik, die diesen Farben zu Grunde liegt, gering anschlagen, die man bei Shakespeare je mehr bewundern wird, je mehr man ihn studirt; meine Ansicht ist nur, daß man mit ihr, die bis zu einem gewissen Grade durch den Verstand zu erkennen und zu analysiren ist, das Wirkende im höheren Sinn, das poetisch Große und Dämonische noch keineswegs erschöpft. Wenn man mir ein-

wendet, daß ich mich durch diese Auffassung mit Lessing's Theorie der dramatischen Kunst in Widerspruch setze, so antworte ich, daß ich das sehr wohl weiß, und in der That glaube, daß Lessing's Theorie, um den großen Erscheinungen des Theaters historisch gerecht zu werden, einer Ergänzung bedarf.

V.

Für uns Kinder des neunzehnten Jahrhunderts, gewohnt, zu unsern Dichtern in einem subjectiven Verhältniß zu stehn, liegt in Shakespeares Dichtung besonders ein großes Räthsel. Er eröffnet uns den Blick in eine höchst mannigfaltige bunt bewegte Welt; Leidenschaften jeder Art spielen ihre vollständige Dialektik ab, alle Nuancen der Charaktere treten in den bestimmtesten Farben hervor; aber wo bleibt der Dichter selbst, der diese Welt angeschaut, empfunden und wiedergegeben hat? — Seit Goethe das deutsche Leben beherrscht, suchen wir in jeder Dichtung, auch der dramatischen, nach der eigenartigen Seele, aus der sie gequollen ist. Bei Goethe selbst sind wir fast geneigt, die einzelnen Werke als Fragmente zu betrachten, die keinen andern Zweck haben, als das Leben und die Empfindungsweise des Dichters zu versinnlichen. Es ist nicht bloße Neugier, nicht blos Pedanterie, wenn wir uns über jeden Augenblick seines Lebens zu unterrichten suchen. Bei Shakespeare würde eine solche Mühe fruchtlos sein.

Früher gab es einen Mythus von Shakespeare: er hat Wilddieberei getrieben, sich mit den Förstern geschlagen, ist durch die dadurch hervorgerufenen Conflicte veranlaßt, nach London zu gehn, und hat dort mit niedrigen Schauspielerdiensten begonnen. Die neuere Kritik hat diesen Mythus aufgelöst, aber sie hat nichts an seine Stelle gesetzt. Shakespeare hat im 18. Jahr geheirathet, ist im 22. auf die Bühne gegangen, hat sie im 40.

verlassen und sich wieder in seiner Vaterstadt Stafford angesiedelt; seine äußern Verhältnisse waren rangirt, seine Töchter haben zur angemessnen Zeit eine bürgerliche aber anständige Ehe geschlossen — das ist ungefähr Alles, was wir von dem größten Dichter der Welt mit Bestimmtheit aussagen können. Selbst die geringeren Poeten seiner Zeit und seines Landes haben eine viel deutlicher ausgeprägte Physiognomie. Was sein wirkliches Leben war, ob er große Leidenschaften durchgekämpft hat, oder ob er als stiller Künstler für sich existirte und nur von Außen die Welt beobachtete, darüber giebt es keine historische Gewißheit. Tieck in seinen bekannten Novellen scheint sich der letztern Ansicht zuzuneigen: sein Shakespeare ist eine beschauliche Seele, sein Gemüth ein ruhiger klarer Wasserspiegel, der grade darum, weil er nicht mit erregt wird, die wild dahin stürmenden Wolkengebilde getreu wiedergiebt. Wenn das nur möglich wäre! wenn der Sturm, der die Wolken vor sich hinfegt, nur nicht auch den See zum Wellenspiel nöthigte!

Ganz ohne Begründung ist der alte Mythus nicht. Ob man Figuren wie Lear oder Macbeth aus der Phantasie schaffen kann, mag dahin gestellt bleiben, aber Figuren wie Falstaff und ähnliche Vagabunden, denen wir in allen Stücken Shakespeare's begegnen, zeichnet man nicht aus der Phantasie, die muß man gesehn haben; und wirklich sehn kann man dergleichen Gesellen nur, wenn man bis zu einem gewissen Grade mit ihnen lebt. Wie er mit ihnen gelebt hat, darüber giebt der Dichter selbst eine völlig authentische Aufklärung, denn Niemand kann daran zweifeln, daß er Prinz Heinrich ist. Freilich weiß er sehr wohl, daß er sich zu dem rohen Volk nur herabläßt, daß er eigentlich nicht dazu gehört, aber die Gründe, die er für seine Herablassung anführt, sind nur ein Scherz: er hat an ihrer Ausgelassenheit ein wirkliches sehr intensives Behagen, dasselbe Behagen, welches sie jedem gesunden Hörer oder Leser erregen. Er sieht nicht

blos von draußen ihrem Treiben zu, er agirt mit; freilich hänselt er seinen dicken Freund, aber er weiß seinen Ton vortrefflich nachzuahmen.

Indeß ist das nur die Außenseite seines Lebens. Wenn wir nach dem Innern suchen, so setzt uns das Studium seiner Stücke mehr in Verwirrung, als es uns aufklärt. Bei Goethe existiren nur immer ein Paar Hauptheldeu, aus denen man die dem Dichter eingeborenen Charaktertypen erkennt, das andre ist Staffage. Nimmt man Werther, Clavigo, Faust, Götz, Egmont, Tasso, Wilhelm Meister und fügt als Schattenseite Carlos, Mephistopheles, Antonio, Jarno u. s. w. hinzu, so hat man wenigstens ein ungefähres Bild von dem wirklichen Dichter. Aber wie will man diese Operation bei Shakespeare anfangen? Macbeth, Coriolan, Brutus, Antonius, Falstaff, Caliban, Hamlet, Lear, sie treten wie aus dem innersten Gemüth heraus erschaffen in die Welt der Erscheinung, sie sind nicht von Außen, sondern von Innen gearbeitet; blos portraitiren konnte der Dichter hier unmöglich, und wollte man annehmen, der Dichter sei das Alles selbst gewesen — was für ein Monstrum käme dabei heraus!

Nun ist allerdings das dichterische Schaffen etwas Andres als das Spiel der Leidenschaften im wirklichen Leben. Der Dichter legt eine überlieferte Geschichte zu Grunde, und sucht den Charakter, in dessen Natur diese Geschichte den angemessenen Träger findet. Ist nun in dem Gepräge seiner Seele ein Typus, der dieser gesuchten Charakterform entspricht, so entwickelt sich, durch die gegebenen Punkte bestimmt, in seinem Gemüth wie im Traum mit mehr oder minderer Deutlichkeit die Geschichte von Neuem mit selbständiger Kraft: in der Hauptsache hat der ausarbeitende Künstler diesen subjectiven Naturprozeß nur zu registriren; mit dem Willen und dem Verstand kann er ihn nicht machen.

Der Dichter ist um so größer, je lebhafter und deutlicher

die Bewegung der Charaktere bei ihm herauskommt, je reicher die Zahl der Typen in seiner Seele ist, die von außen berührt in eignen selbständigen Schwingungen nachzittern. Das Wunderbare bei Shakespeare ist nur, daß ihm gar kein Typus zu fehlen scheint; die fremdesten, ja die ungeheuerlichsten Phänomene kommen mit gleicher Kraft und Innerlichkeit bei ihm heraus. In dieser Beziehung ist kein einziger Dichter der Weltliteratur auch nur entfernt mit ihm zu vergleichen; aber die Frage nach seinem innersten Kern wird dadurch um so schwieriger und verwickelter.

So viel ich weiß, war Fr. Schlegel der Erste, der in Deutschland diese Frage stellte; die früheren Kritiker, auch Goethe in Wilhelm Meister, hatten immer nur den Künstler zu analysiren gesucht; auf sie alle hatte Shakespeare den Eindruck einer gewaltigen, unverwüstlichen Gesundheit gemacht, und dieser Eindruck wird auch heute der vorherrschende sein, obgleich seine Gegenstände überwiegend dem Reich des Furchtbaren, ja des Entsetzlichen angehören.

Friedrich Schlegel war andrer Meinung. Er stellte Shakespeare als den größten der modernen Dichter der Antike gegenüber; die letztere gehe auf Schönheit und Harmonie aus, Shakespeares Philosophie führe zu einem umgekehrten Resultat. Schlegel tadelt Goethe, in der Kritik des Hamlet die Hauptsache übersehn zu haben, nämlich die Idee der tragischen Weltauffassung, welche auf dem alle Tiefen der Seele durchschneidenden skeptischen Gefühl der ewig unauflöslichen Dissonanz des in seinen innersten Fugen zerrütteten Menschenlebens beruht. Der Totaleindruck des Hamlet, setzt er hinzu, ist die höchste intellectuelle Verzweiflung inmitten einer durchaus zerrütteten Welt; alle Eindrücke, welche einzeln groß und wichtig schienen, verschwinden als untergeordnet vor dem, was hier als das letzte Resultat alles Seins und Denkens erscheint, vor der ewig unauflöslichen, riesen-

haft furchtbaren Dissonanz, welche die Menschheit und das Schicksal unendlich trennt.

Das schrieb Friedrich Schlegel bald nach dem „W. Meister"; in seiner Literatur-Geschichte, die 15 Jahr später erschien, giebt er derselben Ansicht eine andre Wendung.

Bei Shakespeare soll der Mensch und sein Dasein in seinen Widersprüchen und seltsamen Verwicklungen als viel verschlungenes Räthsel dargestellt werden. Er habe darin Höheres geleistet als irgend ein andrer Dichter, aber die höchste Stufe der Poesie habe er nicht erreicht, denn diese gehe darauf aus, das Räthsel des Lebens nicht blos zu zeigen, sondern zu lösen.

Wahrhaft lerne man Shakespeare erst aus seinen lyrischen Gedichten kennen. In diesen herrsche das äußerste Zartgefühl, das eben, weil es so ganz innig und tief, fast bis zum Eigensinn zart ist, nur wenige anspreche. Hier walte seine eigne Gefühlsweise; in den dramatischen Dichtungen dagegen stelle er die Welt dar, wie er sie durch eine große Kluft von seinem tiefen Gefühl geschieden vor sich stehn sah: der Mensch in seinem tiefen Verfall, die all sein Thun und Lassen, sein Denken und Streben durchdringende Zerrüttung. Er nennt ihn endlich ein abgesondertes, verschlossenes, vereinsamtes Gemüth.

Daß in dieser Auffassung ein starker Rechnungsfehler vorkommen muß, liegt auf der Hand. Ein einsames Gemüth kann sich nicht mit grenzenloser Lebenslust in die verschiedensten Lebensformen vertiefen. Schlechthin abzuweisen ist sie aber nicht.

Betrachtet man die wilden Anklagen gegen den Weltlauf und das Weltgesetz, wie sie im Hamlet, Lear, im Timon, nach andrer Richtung in „Maaß für Maaß" oder in „Troilus und Cressida" ausgesprochen werden, so ließe sich zwar sagen, dieser zunächst nur subjectiv ausgesprochene Pessimismus sei das natürliche Resultat des individuellen Schicksals und der indivi-

duellen Geschichte: Hamlet, Lear, Timon, Troilus u. s. w. denken und empfinden so, weil sie das und das erlebt haben. Aber diese Erklärung reicht nicht aus; es bleibt von den Invectiven ein gewaltiger Ueberschuß zurück, der in die Rechnung nicht aufgeht; ja in manchem dieser Stücke, namentlich im „Timon", ist die Fabel nur Nebensache und wird ganz oberflächlich behandelt, nur wie ein Rahmen für die lyrische Stimmung. Es ist kein Zweifel, dieser Ueberschuß an Invectiven gehört dem Dichter selbst an; er selbst spricht durch das Organ Hamlet's.

Nur freilich — und darin liegt Schlegel's Irrthum — ist das, was er ausspricht, nicht letztes Resultat seiner Philosophie. Wie die Stimmung des Moments zu dem Ganzen seines Lebens, zu dem Kern seines Denkens sich verhält, das wird durch die Analyse des einzelnen Stückes nicht ermittelt werden können. Jedenfalls zeigt ihre energische Wiederholung, daß sie mehr als ein krankhafter Einfall war.

Sie kam aus der Tiefe. Die Helden sehn zunächst die schlechte Welt ihrem eignen reinen Gefühl entgegengesetzt; ein reiferes Nachdenken zeigt ihnen aber, daß sie selbst von der Erbsünde angekränkelt sind. Am vollständigsten kommt das im „Hamlet" heraus; im „Timon" wird diese Selbsterkenntniß durch den Hohn der beiden Menschenfeinde gegen einander ersetzt. — Aber diese tragische Misanthropie drückt nicht das ganze Gesetz des Lebens aus. Shakespeare weiß sie auch komisch zu behandeln: das romantische Waldstück „Wie es euch gefällt", hat einen überwiegend heitern, ja man kann sagen ausgelassen lustigen Charakter, und der Weltschmerz wird in der Figur des grillenhaften Jaques gründlich verspottet. Aber wer nur einigermaßen dem Dichter nachfühlen kann, wird finden, daß er sich selbst verspottet; sich selbst, d. h. eine einzelne Seite seines Wesens.

Suchen wir nun die psychologische Lösung dieser pessimistischen Anwandlungen, so werden wir allerdings die lyrischen

Gedichte, die Sonette, nicht umgehn können. Sie sind zum Theil von der höchsten poetischen Schönheit; wenn sie gleichwohl in Deutschland nicht populär geworden sind, so sind dafür äußere und innere Gründe von Gewicht aufzufinden.

Um vollkommen genossen zu werden, verlangt die Form des Sonetts eine Sprache, die an sich wohlklingend und melodisch ist wie das Italienische. Die englische Sprache ist's nur in den volksthümlichen Weisen; das Sonett ist eine importirte Waare, und in der Uebertragung steifer und eintöniger geworden. Es sieht nicht mehr wie ein organisches Gebilde aus, sondern wie mechanisch aus einzelnen Stücken aneinander geklebt, die beiden gereimten Schlußzeilen klingen wie ein „Fabula docet". Bei Shakespeare hat man noch dazu die Empfindung, die Macht seiner Gedanken sträube sich gegen das enge Maß und komme nicht zur vollen Geltung.

Neuerdings hat man mehrfach den Versuch gemacht, die Sonette ins Deutsche zu übertragen, und manches Tüchtige ist darin geleistet; aber es bleibt mit der Uebersetzung lyrischer Gedichte eine mißliche Sache. Das Feinste, Sinnigste und Tiefste der Lyrik liegt zuweilen in einer einzelnen Modulation, in einem überraschenden Tonfall, in einem leise aber bedeutend hervortretenden Accent: dies mit derselben Wirkung und ohne Vergröberung in eine fremde Sprache zu übertragen, kann wohl im einzelnen Fall gelingen, aber es ist unmöglich, wo eine Reihe von einigen Hunderten vorliegt. In der epischen und dramatischen Poesie bleibt immer noch genug übrig, auch wenn vieles Zarte und Anonyme verloren geht; für die Lyrik ist ein solcher Verlust tödtlich.

Dazu kommt die verkehrte Voraussetzung, mit der man an diese Sonette gegangen ist. Der erste Sammler, der sie noch bei Lebzeiten des Dichters, aber ohne seine Mitwirkung herausgab, hatte sie so geordnet, als sollte in ihnen chronologisch gleich-

sam das ganze innere Leben des Dichters sich abspiegeln, jedes einzelne Sonett sollte das Resultat eines bestimmten Vorfalls sein, und so die sämmtlichen Glieder eine zusammenhängende Kette bilden. Bei dieser Art der Auslegung kam oft das ungereimteste Zeug heraus, und man erhielt von dem Charakter des Dichters ein sonderbar schiefes Bild. Schon die innern Widersprüche hätten vor dieser Operation warnen sollen. Ein so prosaisches Verfahren liegt unmöglich in der Weise eines echten Dichters. Dieser führt nicht ein versificirtes Tagebuch, um seinem Gedächtniß nachzuhelfen und seine Erlebnisse zu verewigen, sondern was ihm begegnet, regt ihn zu Empfindungen und Stimmungen an, die dann nach den Gesetzen der Poesie ihren eignen Weg suchen. Die Realität wird immer durchklingen, aber das eine wird das andre nicht decken, und jeder Versuch einer Zurückübersetzung aus dem Poetischen ins Prosaische wird in der Irre gehen.

Delius hat den entgegengesetzten Weg eingeschlagen. Er leugnet die reale Beziehung nicht ganz, hält sie aber für sehr gering, und Shakespeare's Sonette werden für ihn die Kunstübung eines geistreichen und geschickten Poeten, hergebrachte Empfindungen und Redefügungen früherer Dichter, wie das Publicum sie begehrte, in eine neue Form zu bringen. Das heißt nun freilich den Knoten zerhauen: Shakespeare würde dadurch zwar von dem Vorwurf einer oft höchst anomalen und sonderbaren Gemüthsverfassung freigesprochen, aber auf Kosten dessen, was seine eigentliche Größe ausmacht: unter dem Zwang der Wahrheit zu dichten. Man darf nur die bessern der Sonette ernsthaft ansehn, um sich zu überzeugen, daß sie aus dem tiefsten Herzen gequollen sind. Wenn Delius nachweist, verschiedene dieser Sonette seien nur die weitere und consequente Ausführung eines Motivs in seinen Lustspielen und Tragödien, so ist damit noch keineswegs die Frage erledigt, was bei Shake-

speare das Erste war, die erlebte Empfindung oder die Projection derselben in die gegebne Fabel?

Ich würde nicht übernehmen, eine vollständige Interpretation der Sonette zu geben; ich muß bei vielen derselben bekennen, daß ich ihre Beziehung, bei einigen, daß ich ihren Sinn nicht verstehe. Aber in großen Massen gruppirt, geben sie doch ein Bild, aus welchem die Physiognomie des Dichters einigermaßen hervortritt. Zunächst wird man wohl die Meinung Friedrich Schlegel's, daß Shakespeare in seiner Lyrik die heilige und reine Welt dargestellt habe, in der seine Seele lebte, in den Schauspielen dagegen die schlechte Wirklichkeit, die von jener durch eine tiefe Kluft getrennt sei, als unhaltbar zurückweisen. Im Gegentheil zeigen grade die Sonette ein krankhaft erregtes Gemüth, obgleich sie nichts enthalten, was nicht auch in den Trauerspielen vorkäme: dort steht es allein, hier wird es durch größere Mächte sittlicher oder physischer Art corrigirt.

Am Gewaltigsten drängt sich uns das Gebiet der Liebe auf. Daß die Liebe nicht blos zuweilen, sondern in der Regel unglücklich macht, daß sie auch das Herz nicht immer veredelt, sondern zuweilen corrumpirt, ist eine Lieblingswendung der modernen Romantik: bei Shakespeare ist es bereits viel stärker ausgedrückt, als Balzac oder Victor Hugo oder Heine es vermochten. Jener Satz tritt mit einer Gewalt und einem Gefühl des Leidens heraus, daß man wahrhaftig nicht an eine Stilübung im Geschmack des Publicums denken kann. Shakespeare hat darum Cleopatra und Cressida und ähnliche Figuren mit so vollendeter Lebenswahrheit dargestellt, weil er sie persönlich kannte, weil er unter ihrem Bann gelitten hatte. Sein Plutarch konnte ihm zu dem Bild wohl einiges Costüm geben, aber nicht die innern Seelenbewegungen. Shakespeare hat im 18. Jahr geheirathet und als ehrenwerther Familienvater für die Bedürfnisse seiner Familie gesorgt; er hat sich nicht wie die

Helden Balzac's durch wilde Leidenschaft in Schlamm und Schmutz treiben lassen; aber er wußte, was wilde Leidenschaft heißt und an welchen Abgründen sie vorbeiführt.

Grade weil wir in den Sonetten nur das Motiv der Krankheit sehn und nicht den Ausgang, machen sie oft einen bänglicheren Eindruck als die Tragödien. So unbändig wie die Leidenschaft des Antonius für Kleopatra ist die des Dichters der Sonette nie; aber im Trauerspiel sehn wir das gewaltige dämonische Schauspiel gigantischer Gestalten, deren Kraft unsern Glauben an das Leben erhöht, auch wenn sie Alle mit einander zu Grunde gehn; im lyrischen Gedicht sehn wir nur die krankhafte Voraussetzung, und haben keine Idee, was daraus werden soll. Jemand hat gesagt, Shakespeare habe sehr reizbare Nerven, aber sehr feste Muskeln gehabt. Der Spruch ist vollkommen wahr, aber er zeigt sich mehr im Drama und hat sich auch wohl mehr im Leben gezeigt, als im Sonett, das nur eine Reflexbewegung der erregten Nerven ist.

Wer das ewige Lied der Liebe in so unendlichen, so grandiosen Variationen gesungen hat, wie Shakespeare, der wird im 18. Jahre mit ihr nicht abgeschlossen haben. Wer die Gegenstände seiner Leidenschaft waren, welcher Schicht der Gesellschaft sie angehörten, kann uns gleichgültig sein; und wenn es uns nicht gleichgültig ist, so werden wir dennoch nicht dahinter kommen. Früh muß er bereits Erfahrungen gemacht haben, denn die prachtvollste Stelle, in der er sich über diesen Gegenstand ausspricht, der Fluch, mit dem Venus nach dem Tode des Adonis jede Liebe belegt, fällt bereits in sein 28. Jahr, und aus äußern wie aus innern Gründen ist zu schließen, daß der größere Theil der Sonette derselben oder einer nicht weit davon entfernten Zeit angehört.

Viel seltsamer als das Spiel der Liebe berührt uns das Spiel der Freundschaft in diesen Sonetten. Die Art, wie der

ältere Mann dem jüngeren huldigt, seine Schönheit rühmt, um seine Gunst wirbt, klingt uns so fremd, daß während wir überall in den Tragödien mit Shakespeare auf dem gleichen sittlichen Boden zu stehn glauben, hier alles Verständniß für uns aufhört. Und doch ist es eine Seite des Gemüthslebens, die bei Shakespeare oft und stark vibrirt. Vor einigen Jahren erschien unter dem Titel: „Alter Ego“ eine Broschüre, welche im „Kaufmann von Venedig“ auf ein noch wenig beachtetes Motiv aufmerksam machte, auf die leidenschaftliche Liebe Antonio's zu Bassanio, die sich der Braut gegenüber bis zur Eifersucht steigert und eine tiefe Melancholie nach sich zieht. Der Verfasser dieser Broschüre wies sehr richtig nach, daß durch schärfere Betonung dieses Motivs erst der letzte Akt verständlich wird, das Spiel mit den Ringen: in den leidenschaftlichen Ansprüchen an den Geliebten beschämt die Braut den Freund, und führt zugleich die Verstimmung, die ans Tragische zu streifen drohte, in das Bereich zurück, das ihr zukommt, in das Bereich eines romantischen Maskenspiels. Aehnliche Beispiele von der blinden Hingebung der Freundschaft finden sich in „Was ihr wollt“ (Antonio zu Sebastian) und in den „beiden Veronesern“; die Situation des Valentin Proteus gegenüber sieht ganz aus wie eine weitere Ausführung verschiedener jener Sonette, die offenbar mit jenem Jugendstück gleichzeitig entstanden sind. Malen wir uns nun das Verhältniß des Antonius zu Kleopatra, das Verhältniß Antonio's zu Bassanio als ein auf eigenen Empfindungen des Dichters beruhendes aus, so gewinnt die Figur desselben schon einige Physiognomie.

Es kommt ein drittes hinzu, das sich eben so stark in den Sonetten ausspricht: die pessimistische Auffassung des wirklichen Lebens. Ein leicht erregbares Gemüth wird immer Augenblicke haben, wo es in dieser Art der Welt gegenüber tritt. Bei Shakespeare findet es in den Lebensumständen noch einige Begründung. Seine große Seele fühlte sich gedrückt durch den innern

Widerſpruch ſeiner Exiſtenz: er hatte den gewaltigſten Trieb nach Wahrheit, und die Hauptbeſchäftigung ſeines Lebens war der Schein und die Fiction. Dabei war ſein Talent nicht ſo hervorragend, um ihn beſtändig im Rauſch zu erhalten; wie hätte auch ſein Spiel mit dem gewaltigen Schaffen ſeines dichteriſchen Genius Schritt halten können! Nun nehme man dazu das Zweifelhafte ſeiner äußern Stellung. Der Dichter wird in jener Zeit hoch geachtet und große Herren ergeben ſich mit Stolz der Poeſie, aber der Stand des Schauſpielers iſt gering geſchätzt. Shakeſpeare kommt mit Herren vom Hofe in Berührung, vielleicht ſogar in freundſchaftliche, aber wenn er auf Augenblicke das Gefühl ſeiner ſubalternen Lage durch begeiſterte Hingebung unterdrückt, ſo tritt es doch wieder mit einem bittern Nachgeſchmack hervor. Die Freunde ſtehn an der Spitze ſtolzer Armeen, ſie entdecken neue Welttheile, und er, der eine gleiche Kraft fühlt, muß von gemalten Brettern ihre Thaten nachäffen! Wer daran zweifeln kann, daß einen Mann, wie Shakeſpeare, ein ſtolzer Ehrgeiz beſeelte, wenn er ihn auch zurückdrängte, der kennt wenig das menſchliche Herz. Ich glaube, es iſt Roſenkranz, der dem Prinzen Hamlet, als er ſich gerade in recht peſſimiſtiſchen Aeußerungen ergeht, zuruft, es ſei nur gekränkter Ehrgeiz, der ihn ſo reden laſſe: mitunter mag ſich Shakeſpeare das wohl ſelbſt zugerufen haben.

— — To morrow, and to morrow, and to morrow,
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury.
Signifying nothing.

Hier wächſt die Empfindung aus der Situation heraus denn Macbeth iſt in der Hölle, und in der Hölle empfindet man

nicht sowohl die Flammen, als das Grauen der ewigen Leere. Aber im „Sturm“ ist ein ähnlicher Ausbruch, der in keiner Weise durch das Vorhergehende motivirt wird. Der Zauberer Prospero hat durch seine Geister ein lustiges Schauspiel aufführen lassen; auf seinen Wink verschwinden sie plötzlich, und brütend, halb für sich, ruft er aus:

— Like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave hot a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.

Er besinnt sich wieder, und setzt hinzu:

Bear with my weakness; my old brain is troubled:
Be not disturb'd with my infirmity.

Ist es Prospero, der so spricht? — — Das Stück gehört zu den späteren des Dichters, der zwar nicht so viel Jahre erreichte, um vom Alter im eigentlichen Sinn reden zu können, bei dem aber Spuren früh grauer Haare — Lear, Timon — von schweren Erlebnißen zeugen, welche ihm die Zeit ausfüllten.

Es sind allerdings nur geringe Züge, die uns die Sonette zum Bild des Menschen Shakespeare liefern, aber sie zeigen soviel, daß er nicht, wie man manchmal zu glauben versucht wird, eine ganz robuste, in seinem Gefühl wie in seinem Denken sichre Natur war: auch er hatte etwas von seinem Zeitgenossen Tasso. Aber was ihn von jenem unterscheidet, war neben der Fähigkeit, die Abgründe des Lebens zu sehn, die Fähigkeit, die ganze Fülle des Lebens zu fassen und zu empfinden. Härter als er hat kein Dichter das Leben angeklagt, aber voller als er hat auch kein Dichter die Macht des Lebens empfunden und gezeigt.

VI.

Da wir von seinen eigenen Schicksalen so wenig wissen, muß uns die Geschichte zu Hilfe kommen, uns über seine Weltanschauung aufzuklären. Die Welt, die er uns zeigt, ist England im Uebergang vom 16. ins 17. Jahrhundert, eine Periode der gewaltsamsten Umwälzung, die vielleicht wie keine andre den Fortgang der Cultur in eine bestimmte Bahn gedrängt hat.

Die Stücke Shakespeare's, welche sich mit der vaterländischen Geschichte beschäftigen, gehören keineswegs zu seinen besten; dennoch thut man recht, das Studium Shakespeare's mit ihnen zu beginnen, weil sie zeigen, wie das Leben, dessen Gesetz er enthüllt, geworden ist. Ja das schwächste unter ihnen, Heinrich VI., ist das am meisten charakteristische.

Beginnen wir mit Richard III., so erscheint uns die Geschichte wie ihre Voraussetzung gleich unglaublich: wie kommt ein solches Ungeheuer in die Luft, in welcher fühlende Menschen athmen? Betrachten wir das Stück aber als Resultat einer ganzen Reihe, so wird Alles verständlich. Wir verfolgen ein ganzes Geschlecht, welches sich auf das Wüthendste selbst zerfleischt; einen Bürgerkrieg, begonnen mit Verrath und durch eine Reihe von Verbrechen fortgeführt; ein Frevel ruft immer den andern hervor, das Herz der Menschen, von Furcht und Haß immer gleichmäßig gedrängt, verwildert und verlernt das Gesetz wie die Liebe. Starke Naturen kommen auf, aber wer sich rein und gut halten will, muß in ein Kloster gesteckt werden. Die wilde Tragödie erinnert an die Nibelungen; sie findet ihr Ende erst, als alle Helden todt geschlagen sind. Was übrig bleibt, sucht sich einzurichten, so gut es eben geht.

Shakespeare hat das Stück aus Chroniken geschöpft, die einen fast novellistischen Charakter haben; da aber sein Geist so geartet war, keine bloßen Worte zu dulden, da sich ihm Alles

sofort in lebendige Anschauungen übertrug und überall der Kern der Wahrheit sich ihm offenbarte, so haben wir in jenen Stücken ein treues historisches Gemälde, und der Engländer lernt noch heut aus ihnen seine Geschichte. Als Shakespeare schrieb, lebte sie in der Ueberlieferung noch fort; die alte Welt selbst war zu Grabe getragen und es war Gras darüber gewachsen, aber mit Schaudern erzählte der Großvater seinem Enkel, was er von seinem Vater über jenes furchtbare Geschlecht gehört. Die Tudor's, obschon eigentliche Bürgerkriege nicht mehr vorkamen, sorgten dafür, daß der Geist derselben nicht in Vergessenheit gerathe. Unausgesetzt wiederholte Verfolgungen der blutigsten Art, bald unter religiösen, bald unter politischen Vorwänden, zuweilen auch aus bloßer Laune; der Henker gehörte zu den wichtigsten Personen Englands, und stolze Beute wurde ihm zugeworfen. Heinrich VIII. schickte seine Frauen auf's Schaffot; unter der blutigen Maria folgte Johanna Gray, und der Tod der Maria Stuart war nur im Sinn der alten Tradition. Bei einem wohlredenden Historiker wie Hume haben wir keine Ahnung davon, wie leichtsinnig und frevelhaft man mit Menschenblut umging. Kolossale Verbrechen auf der einen, barbarische Strafen auf der andern Seite; der Richter oft moralisch nicht besser als der Missethäter, den er foltern ließ. Das Grauen vor dem wirklichen Verbrechen wurde noch gesteigert durch das Grauen vor einer unheimlichen überirdischen Welt: die Hexenprozesse standen in der vollsten Blüthe, mit dem lebendig umherwandelnden Teufel durfte nicht gescherzt werden. Wer über die Greuel stutzt, die im Lear, Hamlet, Richard III. u. s. w. vorkommen, der schlage irgend einen Dramatiker der nämlichen Periode auf, unmittelbar vor und unmittelbar nach Shakespeare, und er wird noch ganz andre Dinge zu hören gekommen.

Diese Periode der englischen Geschichte war mehr als eine andre geeignet, dem aus der Ferne Betrachtenden den moralischen

Sinn zu schärfen; nirgend zeigt sich so anschaulich, wie die böse That „fortzeugend immer Böses muß gebären!“ Von der ersten Schuld an, der Usurpation Heinrichs V. sehn wir alles mit Nothwendigkeit sich entwickeln; das Schicksal ist nicht von Außen gekommen, das Geschlecht hat es sich eigenwillig selbst bereitet. Diese Eindrücke der englischen Bürgerkriege projicirte dann Shakespeare in die römische Geschichte, und lernte innerlich begreifen, was Plutarch von Coriolan und Brutus erzählt. Menschen großer Verbrechen und großer Tugenden fähig, sah er in nächster Nähe; gewaltige Leidenschaften und ihre Folgen bis zum Aeußersten; so ging ihm der Sinn für die Geschichte auf.

Nun hatte das Zeitalter aber auch seine Lichtseite. Trotz jener Verbrechen und Verfolgungen regte sich im Volk eine ausgelassene übermüthige Lebenslust; es war ein Farbenreichthum, von dem wir in unsern abgeblaßten Sitten keine Vorstellung mehr haben. Das Volk hatte noch nicht verlernt, wahr zu sein. Lüge freilich, Meineid, Verrath, auch Ziererei kam mehr vor als in unsern Tagen, aber die Sprache hatte noch ihre reale Basis: sie nannte die Dinge mit derben kräftigen Worten, sie hatte für den Ausdruck der Leidenschaft ein umfassendes Vocabularium, sie wußte nichts von Prüderie und reservirter Haltung. Noch heute moquiren sich hochgebildete Franzosen, wenn Capulet der Edelmann oder Othello der Feldherr in der Leidenschaft nach gemeinen Bildern greift; sie erklären den Dichter zwar nicht mehr für einen betrunkenen Wilden, aber sie verschließen ihm den Salon und die Academie. In ihren eignen Schriftstellern des 16. Jahrhunderts, die noch nicht durch Academie und Salon geschult waren, hätten sie verwandte Züge finden können. Die französischen Classiker hielten ihr Zeitalter, welches jedem Mann von Welt vorschrieb, wie er sich äußerlich zu benehmen habe, für poetisch, da es doch nur rhetorisch war: das Zeitalter Shakespeare's war poetisch, denn im Thun und Sprechen hatte Jeder das Gefühl

der Freiheit, gleichviel welchem Stand er angehörte; jede eigenartige Natur kam zu ihrem Recht, jede Bewegung war selbstgefunden, also anmuthig.

Es war ein Zeitalter grellster Contraste: Englands erster Held zugleich ein Seeräuber und Abenteurer, die Königin selbst, die Vorkämpferin der Freiheit, eine arge Tyrannin. Der Sinn war geweckt, das alles mit Humor zu empfinden; der Dichter durfte Heinrich VIII., den Vater seiner Gebieterin, mit allen Auswüchsen seiner Laune darstellen. Das Volk war eines lauten, herzlichen Lachens fähig; man schämte sich der natürlichsten Regung nicht. Wenn die Spätrenaissance in den romanischen Ländern auf äußere Würde und vornehme Haltung ausging, wenn Tracht und Anstand des Edelmanns immer schärfer vorgeschrieben, die Eigenart immer mehr abgeglättet wurde, so war in England, was von Renaissance herüberkam, nur noch ein Contrast mehr unter vielen andern. Man sehe sich die Gemälde Paul Veronese's an, und stelle sich vor, wie Julia's Amme, wie der alte Capulet, wie Mercutio auf ihnen aussehn würden! es ist geradezu undenkbar. Und doch liegen der Maler und der Dichter der Zeit nach nahe an einander. Ein meisterhafter Zug für die Freiheit der Stimmung scheint mir die Art, wie Heinrich V. seinen dicken Freund Falstaff abdankt: daß er im Augenblick gewichtiger, öffentlicher moralischer Schaustellung seine Späße nicht unterdrücken kann, das bezeichnet sehr glücklich die Lebensluft, in der Shakespeare athmete.

Zu dem Gefühl des alten lustigen England kam ein andres, das Leben zu erhöhn: das Volk war sich einer aufsteigenden Kraft bewußt. Die Bürgerkriege hatten England isolirt, die allgemeine Culturbewegung berührte es verhältnißmäßig spät. Nun aber, als Vorkämpfer für den Protestantismus, wurde es eine europäische Macht; Elisabeth schuf den Nationalstolz, alles was nach Freiheit strebte in Europa, ehrte in ihr die Schützerin

gegen die finstre Uebermacht Spaniens, die Siegerin über die Armada.

Mit Riesenschritten drang der Mensch vorwärts im Studium der Natur, des Menschen, der Geschichte, der Erde und der Sterne. Der Wissensdurst war erwacht und schien unersättlich; man wollte überall klar sehn, und daß man sprachlich noch im Stande war, die Dinge leibhaftig zu greifen und wiederzugeben, verlieh dem damaligen wissenschaftlichen Treiben einen eigenen Reiz. Lord Bacon war Shakespeare's Zeitgenoß; selbst unter den Frauen gab es Gelehrte, wie eben die Königin, und wenn man über Shakespeare's unvollkommenes Wissen spottet, so wird man ihm nicht bestreiten, daß er ein tiefer Denker war.

Für seine welthistorische Bedeutung aber entschied, daß er auf protestantischem Boden stand. Freilich würde es schwer sein, in seinen Dramen eine bestimmte Confession zu entdecken; über die Dogmen spricht er sich nie aus, nicht einmal über den Gegensatz gegen den Katholicismus, der doch damals ein so mächtiger Hebel der englischen Politik war. Es sind daher die seltsamsten Meinungen über ihn laut geworden.

— — „Es ist ein Glück, daß Shakespeare noch zur rechten Zeit kam, als freilich der Protestantismus sich bereits in der ungezügelten Denkfreiheit, aber keineswegs in der Lebensart und Gefühlsweise äußerte. Ja der Volksglaube des Mittelalters war erst in der Theorie zerstört, aber er lebte noch mit seinem vollen Zauber im Gemüth der Menschen, und erhielt sich noch in ihren Sitten, Gebräuchen und Anschauungen. Erst später, Blume nach Blume, gelang es den Puritanern, die Religion der Vergangenheit gründlich zu entwurzeln, und über das ganze Land wie eine graue Nebeldecke jenen öden Trübsinn auszubreiten, der seitdem, entgeistet und entkräftet, zu einem lauwarmen greinenden dünnschläfrigen Pietismus sich verwässerte. Wie die Religion, so hatte auch das Königthum zu Shakespeare's Zeit noch nicht jene

matte Umwandlung erlitten, die sich dort heutzutage unter dem Namen constitutionelle Regierungsform, wenn auch zum Besten der europäischen Freiheit, doch keineswegs zum Heil der Kunst geltend macht. Mit dem Blut Karls I., des großen, wahren letzten Königs, floß auch alle Poesie aus den Adern Englands, und dreimal glücklich war der Dichter, der dies kummervolle Ereigniß, das er vielleicht im Geist ahnte, nimmermehr als Zeitgenoß erlebt hat. — — Ich möchte seine aristokratischen Neigungen entschuldigen, wenn ich bedenke, daß sein zukunftschauendes Dichterauge aus bedeutenden Wahrzeichen schon jene nivellirende Puritanerzeit voraussah, die mit dem Königthum so auch aller Lebenslust, aller Poesie und Kunst ein Ende machen würde."

So schrieb Heine, der Pantheist, vor dreißig Jahren; mit ähnlichen Gründen hat neuerdings Reichensperger, der Gläubige, Shakespeare zum Katholiken zu stempeln versucht. Beide gehn von dem Grundirrthum aus, das gesammte mittelalterliche Leben für katholisch zu halten. Aber das Mittelalter, das Shakespeare den Stoff gab, ist nicht das katholische, sondern das altgermanische; seine Macbeth, Richard, Kleopatra haben altheidnisches deutsches Blut in sich, wie Brunhild, Chriemhild und Hagen von Tronegg. Die Kirche blieb das ganze Mittelalter hindurch eine streitende.

Das Christenthum hatte sich zunächst das römische Reich unterworfen. Die alte Religion konnte ihm nicht widerstehn, weil sie kein wirkliches Leben mehr hatte. Das römische Reich hatte dafür gesorgt, die Götter aller unterjochten Völker so durch einander zu werfen, daß sie ihr individuelles Leben verloren; der Cäsar, so lange er lebte, war ein wirksamerer Gott als Jupiter. Die christliche Lehre von der Verworfenheit dieser Welt war den Unterthanen Roms vollkommen verständlich, und der Hinweis auf das Jenseits der einzige Trost, der ihrem Leben noch gesetzt werden konnte.

Die Kirche fühlte sich nach dem Sturz des Kaiserthums als Erbin Roms. Latein wurde die officielle Kirchensprache für die ganze Welt; was von antiker Bildung noch auf der Oberfläche vorhanden war, wurde in den Dienst der Kirche gezogen, Aristoteles wurde ein christlicher Philosoph. Die alte Hauptstadt der Welt war Sitz der Kirche, und diese fühlte sich, den nicht unterworfenen Germanen gegenüber, zugleich als Träger der Bildung und der legitimen Macht des alten Cäsarenreichs.

Mit ihrem jugendlich kräftigen Leben widerstanden die Germanen härter der neuen Ideenwelt. Ihre Götter lebten noch wirklich unter ihnen, und ihr Lebensmuth war zu groß, um die Erde als ein Jammerthal zu begreifen. Sie wurden bekehrt durch Gewalt, durch List, auch durch die innern Eindrücke einer höhern Bildung und eines leidenschaftlichen Glaubens, in dem selbst das Fremde ihnen imponirte. Allein mit dieser Bekehrung war keineswegs die alte Ueberlieferung in Glaube und Sitte beseitigt. Man hatte früher wohl ein ungefähre Ahnung, wie viel von dem alten Heidenthum im deutschen Volk noch fortlebe; ein bestimmtes Wissen hat man erst seit Jacob Grimm, und noch immer sind diese Forschungen nicht so tief in die deutsche Bildung eingedrungen, daß man auch nur zum rechten Erstaunen gekommen wäre.

Die alten Götter lebten fort, aber sie wurden durch das Christenthum in das Dunkel verscheucht, sie nahmen dämonische, unheimliche spukhafte Züge an. Ein dunkler Grund der Trauer waltet in dem spätern Heidenthum, wie es in der Walpurgisnacht, wie es, christlich überfirnißt, am heimlichen Heerd gehandhabt wurde. Aus den mythologischen Bildungen wurden die Nachtunholde der Sage, aber das Volksgemüth hegte sie treulich.

Nicht minder dauerte deutsche Art, Sitte und Recht im wirklichen Leben der Germanen fort. Sie hatten sich zu Christus bekannt, aber ihr Charakter, Thun und Treiben hatte sich wenig

verändert. Die Germanen freilich, welche die romanischen Länder eroberten, nahmen, besonders in Italien, mit der Sprache des unterworfenen Volkes auch einen Theil ihrer Vorstellungen an; aber auch hier, besonders in Gallien, lebten sie getrennt von den Unterthanen nach alten Sitten und Gebräuchen.

Ihnen gegenüber schloß sich die streitende Kirche zu einer fest zusammenhaltenden Gesellschaft ab. Die eigentliche Kirche war die Geistlichkeit und das Mönchsthum, durch das Coelibat vom Volk getrennt, in strengem Gehorsam an Rom gebunden. Diese Gesellschaft repräsentirte das eigentliche Christenthum, nur sie war an seine höhern Pflichten gebunden, nur ihre Aufgabe war die Heiligkeit.

Das Laienthum überließ man seinen eignen unheiligen Sitten, seiner Ehe, seinen Fehden, seinen weltlichen Lüsten; nur hatte es für seine Unheiligkeit der Kirche durch „gute Werke" Entschädigung zu leisten. Die Kirche leistete an Heiligkeit mehr als erfordert wurde; den Ueberschuß stellte sie dem Laienthum zur Verfügung, wenn dasselbe nach Anleitung des Beichtvaters seine Sünden bekannte und die vorgeschriebene Buße leistete: Beten, Fasten, Geißeln, Gaben an die Armen und an die Kirche, Kampf gegen die Ungläubigen. Das Gewissen war dem Beichtvater in die Hände gegeben.

Der Beichtvater stand dem Sünder gegenüber ungefähr wie der Arzt dem unwissenden Patienten: der letztere kannte weder den Grund seiner Beschwerden, noch die Heilmittel. Der wissende Priester studirte die Natur der momentanen Krankheit und die Natur des Kranken, und richtete darnach die Heilmittel ein, die er ihm vorschrieb. War die Krankheit vollständig bekannt, war die Arzenei vorschriftsmäßig eingenommen, so war die Heilung des Kranken fertig; die vergangene Sünde war abgethan; sie war weggewischt aus dem Buch seines Lebens, er konnte mit Sicherheit auf das Vergangene zurückblicken. Es blieb nur noch die

allgemeine Krankheit der Erbsünde übrig, für welche dann die Sacramente in Function traten, bis durch das letzte Sacrament das gesammte Leben der Verdammniß entzogen wurde. Ja die Kirche setzte ihre Wirkung noch über das Leben hinaus fort: sie nahm einen Mittelzustand an zwischen Verdammniß und Seligkeit, und wenn in diesem die Action des Subjectes aufhörte, so hatten die „guten Werke" seiner Angehörigen durch Vermittelung der Kirche auch dann noch die Gewalt, seinen Zustand zu lindern und abzukürzen.

So griff die Kirche, rathend, fördernd, allseitig in das Leben des Laienthums ein, ohne dasselbe irgendwie zu vergeistigen und in sich aufzunehmen. Der Geist des Laienthums rächte sich für seine Unterwerfung durch Ironie; Dichter wie Walther von der Vogelweide sind unerschöpflich im Spott gegen das geistliche Leben, das ihnen ganz fremd gegenübersteht, und der Zug des Volksbewußtseins geht auf die Figur des Reineke aus, der sich zum Schutz wohl die Kutte überwirft, aber deshalb nicht aufhört, den Hühnern die Hälse umzudrehn. Man führt die mittelalterlichen Narrenfeste als Belege für die Festigkeit der Kirche an, die auch den Spaß vertrug: die Kirche duldete sie, weil sie ihren materiellen Einfluß nicht verkürzten; der restaurirte Katholicismus hat sie nicht mehr geduldet.

Die Kirche ergänzte sich überwiegend aus den Romanen, deren Sprache und Bildung die ihre war. Sie streute ihre Emissäre über die Völker aus, um sie so weit als möglich zu romanisiren. In der Vertretung des alten römischen Reichs gegen die nordischen Barbaren hatte das Oberhaupt der Kirche nur einen Nebenbuhler, den Kaiser; vier Jahrhunderte dauerte der harte Kampf. Alle dem Kaiserthum feindlichen Elemente, die deutschen Kleinfürsten wie die italienischen Städte, wurden von der Kirche gestützt, der Kampf zwischen Kirche und Staat sah nicht selten so aus wie Kampf zwischen Italien und Deutschland,

zwischen lateinischer Bildung und germanischem Recht. Endlich im dreizehnten Jahrhundert ging das Kaiserthum unter, die Kirche war nun wirklich das römische Reich geworden und betrachtete die Barbaren als tributpflichtig im alten Sinn. Freilich wurden ihre Ansprüche immer nur sehr theilweise anerkannt.

Das Leben des Mittelalters war ein beständiger Kampf zwischen dem deutschen und dem römisch-christlichen Element, und das Wesen des Mittelalters lag gerade darin, daß beides äußerlich blieb. Die stärksten Lebensregungen gehören nicht dem christlichen Element an. Man denke an die Literatur! Im großen Stil rafft sich das Christenthum nur in der „göttlichen Comödie" zusammen; aber auch Dante war Ghibelline, entschiedener Gegner des Papstes, und also kein reiner Vertreter des Katholicismus. Die Mystik im Titurel, Parcival u. s. w., obgleich christlich angehaucht, ist antikatholisch: es wird in ihnen ein ideelles unsichtbares Centrum der Geisterwelt gesucht, und somit das sichtbare geleugnet, seine Autorität verkannt. In dem wilden Gemälde der Nibelungen sähe es so aus, als wäre das Christenthum nie in der Welt gewesen, wenn es sich nicht in einigen Nebenfiguren andeutete, und die ritterliche Galanterie der Minnesänger und Troubadours kränzt mehr die Altäre der Venus als der Mutter Gottes.

Nun trat — in derselben Zeit, wo das Kaiserthum stürzte — die Renaissance ein: die officielle Sprache der Kirche fand ihre ursprünglichen Ideale wieder und bildete sich an ihnen um. In Deutschland wurde sie nie heimisch, Italien dagegen begrüßte sie als seine Wiedergeburt, und hier schien sie am Ausgang des Mittelalters das Christenthum völlig umgewandelt zu haben. Alle Spuren der Frömmigkeit und Andacht, des Gewissens und der Treue sind in Macchiavelli vollkommen verwischt, und Niemand hatte Arg daran, alle Gebildeten dachten wie er, die Päpste nicht minder wie die Laien, Alexander Borgia und Leo Medici

wie Aretin und Pulci. Die Kirche war ein Maskenspiel geworden. Es war ein übermüthiges, lustiges, selbst in seinen Freveln anziehendes Leben, dies frivole Italien der Renaissance, aber wahrlich nicht katholisch. Rafael malte göttlich die Jungfrau, aber nicht minder göttlich die Leda, Danae, Jo. Die Kirche ließ sich dies Maskenspiel gefallen, weil sie den Glauben an sich selbst verloren hatte; die Renaissance hatte auch das Papstthum inficirt. Der Glaube mußte sich endlich gegen beides auflehnen: die Deutschen empörten sich gegen Rom, weil sie es nicht länger ertrugen, von italienischer Frivolität zum Narren gehalten zu werden.

Luther war ein Sohn des Volks, von deutschem Schrot und Korn, aufgewachsen in den Traditionen der Bergleute, die noch auf das alte Heidenthum zurückführten. Er wurde zuerst in seinem Glauben erschüttert, als er die römische Lüge mit Augen sah: sein Erstaunen war zugleich der Gegensatz des Deutschen gegen den Italiener. Seine Reformation wurde getragen durch das natürliche Gegenströmen des deutschen Elements, das sich nun gekräftigt fühlte, gegen Rom. Er gab dem Volke die Bibel in der Ursprache, das deutsche Kirchenlied an Stelle des Ave Maria, er löste seinem Gefühl die Zunge. Die Reformation hat sich in allen Ländern deutscher Art durchgesetzt, sie ist in allen Ländern romanischer Zunge unterdrückt worden: dort war alle Urkraft des Volks mit der religiösen Bewegung im Bunde, hier stützte sich die alte Kirche auf das romanische Nationalgefühl.

Luther war eine deutsche Natur, aber er war zugleich ein Christ, leidenschaftlicher und inbrünstiger, als es nach seinem Vorbild, dem heiligen Augustin, je einen gegeben hat. In seinem deutschen ehrlichen Gemüth von der Ueberzeugung durchdrungen, das Christenthum sei Wahrheit, erfüllte es ihn mit Entsetzen, daß es auf Erden keine Wahrheit schien, und von dem ersten Moment seines öffentlichen Auftretens, dem Ablaß-Streit, ist

das leitende Motiv seines Denkens, und Handelns die Gewissensfrage: in welcher Form soll und kann das Christenthum auf Erden eine Wahrheit werden? Aus dieser Gewissensfrage entspringen die beiden Hauptsätze seiner Lehre: es giebt keinen principiellen Unterschied zwischen Geistlichen und Laien! und: nicht die guten Werke machen selig, sondern einzig und allein der Glaube.

Der Ablaßhandel, der zuerst die Reformation veranlaßte, war ein Mißbrauch, der nicht unbedingt der Kirche zur Last fiel, der aber durch die kirchliche Lehre veranlaßt wurde. Bei der Monotonie der vorschriftsmäßigen „guten Werke" war es begreiflich, daß in einer Zeit völliger Verweltlichung der Kirche das einfachste als Maaßstab für alle andern nach einer förmlichen Taxe berechnet wurde, daß nicht nur für begangene sondern für noch zu begehende Sünden Vergebung erkauft werden konnte.

Dieser entsetzliche Mißbrauch bestimmte Luther zu den harten Aussprüchen über die „guten Werke", die von seinen Nachfolgern noch überboten wurden: wenn Luther die „guten Werke" als unkräftig für die Erwerbung der Seligkeit darstellte, so bezeichneten sie spätere Lutheraner geradezu als schädlich. Damit sollte nicht Gleichgültigkeit gegen das wirkliche Thun des Menschen ausgedrückt werden, im Gegentheil hat der Protestantismus von vornherein eine entschiedene Richtung aufs Praktische; der Spruch war nur gegen die Sicherheit gerichtet, den Erbfeind des Menschen. „Gute Werke" haben an sich gar keinen Werth, wenn sie nicht aus dem Innersten des Gemüths, aus dem Glauben hervorgehn, und sie haben unter allen Umständen nicht den Werth, gethanes Böse aufzuheben. Die Person bleibt was sie ist; ihre Thaten, wie sie aus dem innersten Kern des Lebens hervorgegangen sind, bleiben ewig wie dieser, sie sind nicht wegzuwischen aus dem Buch des Lebens und der Schuld. Luther war tief durchdrungen

von der Sündhaftigkeit der menschlichen Natur, er war ebenso tief durchdrungen von der Thatsache der Erlösung: aber diese Erlösung sich anzueignen, ist die Aufgabe jedes Einzelnen, kein Andrer kann ihm zu Hilfe kommen.

Luther wollte das Christenthum zur Wahrheit machen, und es wurde in seinen Augen nur wahr, wenn die Gebote des Christenthums von Allen ohne Unterschied befolgt werden. Das Leben jedes Christen sollte ein unausgesetztes Gebet sein, und nicht mehr ein Gebet wie das frühere „gute Werk", so und so viel Ave Maria, Paternoster u. s. w., sondern ein aus dem innern Kern der Seele hervorquellendes, gewaltiges Gebet, ein Ringen mit dem Herrn, in Furcht und Zittern, aber doch mit dem vollen Gefühl der Willenskraft, ein Ringen, wie es von Jakob erzählt wird.

In dieser Form des Gebets zeigt sich, was er unter Glauben verstand. Der Glaube ist ihm nicht ein Aufgeben der eigenen Individualität zu Gunsten eines äußerlich Feststehenden, sondern die volle Entfaltung der Individualität zu einem gewaltigen Willensact, dessen einziger Inhalt das Ergreifen der Erlösung ist. „Der Glaube thut Wunder!" „der Glaube versetzt Berge!" „der Glaube macht selig!" wie wollte man so Etwas von jenem bescheidenen Wortglauben behaupten, der nichts weiter thut als einen von der Autorität vorgeschriebenen Satz anzuerkennen! Der wunderthuende Glaube ist vielmehr die höchste Action des Gemüthes.

Freilich erfüllt der Glaube sein Versprechen, die Seligkeit zu gewähren, im Diesseits nur halb: grade weil er eine Erhebung und Concentrirung des Gemüths ist, tritt dann immer wieder eine Abspannung ein, die als Unglaube, als Zweifel, als Versuchung des Teufels empfunden wird. Das Leben des Gläubigen ist von einer steten Gewissensangst begleitet; er kommt nie zum vollen Abschluß. Der Zweifel richtet sich nicht nur nach vor-

wärts, sondern auch nach rückwärts: die Integrität der Person in allem früheren und späteren Thun, Denken und Empfinden bleibt immer gegenwärtig, wird immer von neuem geprüft und nachempfunden, das Gewissen kommt nie zur Ruhe, was bei dem gläubigen Katholiken, der seine äußern Vorschriften erfüllt, so leicht geschieht. Das Leben des gläubigen Protestanten ist von einer beständigen Function des Gewissens begleitet.

Es ist keine leichte Aufgabe, wenn man sich an die Krücke gewöhnt hat, plötzlich auf eignen Füßen zu stehn. Es war hart für die Menschen des 16. Jahrhunderts, die Gewissenspflichten, die man bisher mit leichter Mühe äußerlich überkommen, nun aus der Tiefe der Seele zu schöpfen. Was war da alles zu erwägen, und wie wenig wurde man fertig! Der fröhliche Leichtsinn im Thun und Genießen hört auf.

So macht Gewissen Feige aus uns allen;
Der angebornen Farbe der Entschließung
Wird des Gedankens Bläße angekränkelt.

Aber freilich gab dieses innere Ringen mächtigen und edlen Naturen Gelegenheit, was in ihnen lag, in voller Kraft und Schönheit zu zeigen. Die Stärke der verbrecherischen Leidenschaft und des Charakters, der in ihr ins Spiel kam, entwickelte sich erst recht in diesem Gegensatz gegen das geistige Gebot.

Dazu bot die deutsche Natur im Reformator selbst ein gewichtiges Heilmittel für das innere Zagen: die angeborne volle Lebenslust reagirte gegen die Bedenken des Gewissens, das kräftige Fleisch gegen den Geist, und beides vereinigt, Gewissen und Natur, sträubte sich gegen die Theorie der „guten Werke".

Luther wollte das Christenthum zur Wahrheit, seine Gebote zur Pflicht für alle machen: er konnte deshalb keine Pflichten anerkennen, die nicht Pflichten für Alle sind. — Freilich war er überzeugt, sich überall auf einen klaren Bibelspruch

stützen zu können, keine andre Vorschrift zu befolgen als die des Evangeliums. Aber die Auslegung der Bibel wird überall von Motiven bestimmt, über die der Auslegende nicht völlig Herr ist, die er nicht völlig durchschaut. Wenn Luther das Cölibat der Geistlichen aufhob, wenn er, der ehemalige Mönch, der das Gelübde der Keuschheit abgelegt, ein Weib nahm, so stützte er sich wohl auf den Spruch: „ein Bischof sei eines Weibes Mann". Aber was ihn eigentlich bestimmte war der folgende Syllogismus, den er sich freilich nicht in Worte übersetzte: Gebote Gottes müssen allgemein gelten; die Pflicht des Cölibats, allgemein gefaßt, würde die Menschheit, den Gegenstand der Erlösung aufheben: folglich ist das Cölibat kein Gebot Gottes. Grade weil sein Glaube eng mit dem Gewissen verschmolzen war, weil er es ernst nehmen wollte mit der Regel seines Lebens, prüfte er genau den Inhalt der Ueberlieferung; er wurde, um mich modern auszudrücken, liberal aus Gewissenhaftigkeit.

Freilich erscheint es als ein Widerspruch, wenn er auf der einen Seite die Natur als verderbt und die Stimme der Natur als die Stimme des Teufels ansah, und auf der andern Seite den Inhalt der Natur in die Pflichtenlehre aufnahm: aber solche innere Widersprüche bezeichnen das Leben jedes großen und vollen Menschen. Daher auch in seiner Erscheinung die Doppelnatur: diese volle echte deutsche Fröhlichkeit, dieses innige, seelenvolle Walten des Gemüths, und dann das angstvolle, fast finstre Ringen mit Gott. Aber wohl gemerkt: das eine ist nie vom andern gesondert. In seinen Tischgesprächen, wenn er seinen Kindern heitere Märchen erzählt, wenn er scherzhaft seine Käthe „Dominus meus" nennt, selbst beim lustigen Glase Wein sieht man immer die volle Natur, die im andern Augenblick ihre Gewalt gegen den Fürsten dieser Welt richten kann; und im inbrünstigsten leidenschaftlichsten Gebet brechen Züge durch, in denen man die unverwüstliche Heiterkeit des Gemüths wahrnehmen kann;

ja wenn er gegen den Teufel zu Felde zieht, ahnt man den Schalk, der über und allenfalls auch mit dem Teufel spotten könnte wie Prinz Heinrich mit Falstaff.

Luther ist durch und durch deutsch, durch und durch Christ; die Art, wie beides sich in seinem Gemüth lebendig durchdrang, ist es, was ich Protestantismus nenne.

Bei seinen nächsten Nachfolgern verkümmerte diese Einheit des Gemüths. Sie faßten den Begriff des Glaubens im gemeinen Wortverstand, und quälten sich zwei Jahrhunderte lang in schaalen und unersprießlichen Zänkereien ab, vorschriftsmäßig festzustellen, was für Dogmen man alles „glauben" d. h. acceptiren müsse, um selig zu werden. Im Verdammen derer, die dieser Vorschrift nicht genügten, waren sie eben so rührig als die Päpste, und es sah bei ihnen um so widerwärtiger aus, da sie nie zu Ende kamen. Hatte Rom gesprochen, so wußte der Katholik, woran er war; der Protestant war nie sicher, ob nicht irgend ein Doctor der Theologie die Augsburgische Confession noch correcter auslegen würde als sein bisheriger Seelsorger. Bei den Pietisten zu Ende des 17. Jahrhunderts, die den Glauben wieder im Sinn Luthers faßten, fehlte die concrete Natur Luthers, in ihrem christlichen Gemüth nahm die Gewissensangst etwas Krankhaftes an. Diese Art Krankheit kennt die katholische Kirche nicht.

Von den katholischen Schwärmern und Heiligen wird nie der Anspruch erhoben, daß ihre Existenz die allgemeine werden soll. Wie im Mittelalter die Trennung zwischen Kirche und Laienthum, so bleibt auch in der spätern Entwickelung des Katholicismus die Trennung zwischen denen, die einer besondern Heiligkeit nachstreben, und denen, die von dieser Heiligkeit nur äußerlich Nutzen ziehn. Niemals hat das Mönchsthum verlangt, alle Welt solle ins Kloster treten; niemals der Jesuitismus, alle Welt solle die vier Gelübde ablegen. Der Pietismus macht

diesen Anspruch allerdings: er statuirt keinen Unterschied zwischen Heiligen und Unheiligen; wer unheilig ist, ist verdammt.

Die Reformation hatte auch in der katholischen Kirche das Gewissen wieder geweckt, es aber in die entgegengesetzte Richtung getrieben. Der Katholik, der sich dem Beichtvater entzieht, wird absolut gewissenlos; darum wurde der Einfluß des Beichtvaters unendlich verstärkt. Das leichtsinnige Leben der Renaissance hörte völlig auf, ein finstrer Schatten breitete sich über die romanischen Lande. Selbst das Mönchsthum war in früherer Zeit lebensfroh gewesen, die Bettelmönche führten ein lustiges Vagabundenleben. Nun wurde alles ernst genommen, die Klöster wurden reformirt: Theatiner, Jesuiten, endlich die Trappisten. Die Inquisition erstickte alle Freiheit, die Scheiterhaufen wurden Tagesordnung. Die Caraffa, Philipp II., Sixtus V., Loyola sind die Typen des neuen Katholicismus; die Frömmigkeit wird Extase und Verzückung, das Gewissen wird nicht vertieft, sondern über sich selbst, ins Land der Wunder emporgehoben.

Bei den Romanen kam die angeborne Form des Denkens und Empfindens dieser Umwandlung entgegen, und eben darum weckte die restaurirte Kirche bei ihnen ein glänzendes Culturleben. Die Spanier gingen voran, weil bei ihnen der Kampf gegen die Ungläubigen dem guten Werk einen populären Anstrich gegeben hatte: wer bei ihnen ritterlich empfand, war auch katholisch. Bei Murillo, Ribera, Zurbaran sieht man sehr genau, was katholisch ist: bei Rafael und Michel Angelo sah man es nicht. Ebenso haben die Spanier in Calderon den classischen Dichter des Katholicismus hervorgebracht.

Bei ihm wird die Werkheiligkeit auf die Spitze getrieben. Sein Held Eusebio begeht eine Reihe der scheußlichsten Frevelthaten, aber er versäumt nie, wo er ein Kreuz antrifft, seine Andacht zu üben. Diese Andacht, dies „gute Werk" rettet ihn von der Verdammniß, der Himmel thut zu seinen Gunsten ein

Wunder, er wird vom Tode wieder auferweckt, um Beichte abzulegen und das Sacrament zu empfangen. Ebenso geschieht im „Fegefeuer des heiligen Patricius" ein Wunder: Ludovico war ein Bösewicht, er wird ein Heiliger. Und so in sämmtlichen Tragödien Calderon's. Das Gewissen ist niemals ein Phänomen der innern Natur, es ist ein äußerlich bewirktes Wunder, und durch das Wunder wird die Person vollständig umgeschaffen.

Bei den andern Spaniern, annäherungsweise auch bei Tasso, bei Racine, selbst bei Voltaire, wo er in den Tragödien christianisirt, ist es ähnlich: ihr Christenthum wird immer katholisch. Wer bei den Romanen noch dem Christenthum angehört, fühlt ganz wie Calderon; selbst die neuen Romantiker, Victor Hugo an der Spitze, haben, mit dem besten Willen, Shakespeare nachzuahmen, an den entscheidenden Stellen ganz tapfer calderonisirt.

In Deutschland wird auch der gläubige Katholik das Gewissen mehr in der Art Shakespeare's als in der Art Calderons sich vergegenwärtigen. Er ist genöthigt, deutsch zu denken und zu empfinden, und das deutsche Denken und Empfinden ist tief mit protestantischen Elementen durchflochten, wie ja die deutsche Sprache auf Luther's Bibel steht. Darum hat der deutsche Katholicismus nie einen geistigen Aufschwung erlebt: an dem, was seit Leibnitz in der deutschen Philosophie und Dichtkunst geleistet ist, kommt den Katholiken kaum ein Procent zu. War auch im 16. und 17. Jahrhundert das protestantische Deutschland verkümmert, als der erweckende Funke kam, berührte er doch nur die verwandte protestantische Bildung.

Bei einem deutschen Philosophen, bei Kant, hat sich der Protestantismus zum reinen Begriff abgeklärt: nur muß man nicht die Züge ins Auge fassen, durch die er mit der allgemeinen Aufklärung zusammenhing, sondern das tief Innerlichste, das Mystische seiner Lehre — alles tief Innerliche ist mystisch — und dies ist sein Begriff der Freiheit.

In der Welt, die einzig und allein Gegenstand unsrer Vorstellung werden kann, in der an die Formen von Raum und Zeit gebundenen Welt, herrscht unbedingt das Causalgesetz. In dieser Welt ist für die Freiheit kein Raum. Ist der Charakter des Individuums gegeben, sind ebenso die äußerlich auf dasselbe eindringenden Motive gegeben, so ist sein ganzes Thun bis in die kleinsten Einzelheiten durch das Zusammenwirken beider Momente bedingt: der Glaube, in irgend einem Augenblick außerhalb dieses Zwanges zu stehn, ist eine Illusion.

Gleichwohl empfindet der individuelle Mensch sein Thun als ein freies; er empfindet das ihm von Außen gekommene Gesetz als ein innerlich von ihm anerkanntes, er empfindet jedes Abweichen von demselben als eine Schuld. Daß die Eigenthümlichkeit seines Charakters, seiner Natur zu dieser Schuld gewissermaßen hindrängt, empfindet er nicht als eine Abschwächung, sondern als eine Schärfung seines Schuldgefühls. Er verabscheut im Innersten den Charakter, der zur Schuld geführt, und dieser Charakter ist sein Ich.

Den Naturalisten sind beide Thatsachen nicht unbekannt, sie gleichen sie aber dadurch aus, daß sie die letztere als eine Illusion darstellen. Durch die Gesetzgebung und die daraus hergeleiteten Sitten, die eigentlich die Gesellschaft nur sich selbst zum Schutz gegeben, prägt sich dem Einzelnen der Begriff der Strafe, die auf jede Uebertretung der Gesetze folgen müsse, so lebhaft ein, daß er diesen Zusammenhang zwischen Sünde und Strafe als ein Moment seines eignen Bewußtseins zu besitzen glaubt, während es ihm doch von der Gesellschaft anerzogen ist. Das Gewissen ist nicht ein einfaches ursprüngliches Phänomen der Seele, sondern erst durch die Gesellschaft entwickelt. Freilich setzen dann die wohlgesinnten Naturalisten hinzu, es sei das von der Gesellschaft sehr verständig gehandelt, denn Alles in Allem befinde sich die Welt dabei am besten.

Anders Kant. Für ihn ist die Freiheit keine Illusion, die man aus Gründen der öffentlichen Wohlfahrt etwa zu nähren habe, sondern das absolut Gewisse, die eigentliche Wahrheit des Lebens, gegen welche gehalten die ganze sinnliche Existenz kaum in Betracht kommt. Aber dies absolut Gewisse ist zugleich das absolut Unbegreifliche. Nicht um dies Mysterium begreiflich zu machen, sondern wie in einem Bilde, weist er uns auf die „intelligible Welt" hin, die nicht wie die Erscheinung unter dem Bann von Raum und Zeit steht, die nicht von dem menschlichen Bewußtsein, wohl aber von Gott gefaßt wird: in dieser Welt hat das Individuum seinen Charakter frei gewählt, und in dieser Wahl, dem einzigen Act seiner Freiheit, lag seine Schuld, nicht in der momentanen Wahl des einzelnen Falls, die aus jenem Charakter mit Nothwendigkeit sich ergab.

Das Mystische des Gewissens liegt in dem Glauben an die Integrität der Person. Der Protestantismus hat das Fegefeuer abgeschafft, denn für ihn ist das Individuum, wie es auf Erden sich gezeigt, fertig; seine Hölle ist ewig, denn sie ist in ihm selbst. Der Naturalismus, der in der Person nur ein Phänomen sieht wie alle übrigen Erscheinungen, ist darin dem protestantischen Glauben schärfer entgegengesetzt als dem katholischen.

Ich werde mich hüten, mich reflectirend in das Labyrinth dieser Mysterien zu verlieren: mir kommt es nur darauf an, fest zu stellen, welchen Werth dieser Gedanke für den Dichter hat.

Die „intelligible Welt" zu zeigen und zu erläutern, ist dem analytischen Philosophen versagt, der Kunst ist es nicht versagt.

Wodurch werden wir tragisch am tiefsten erschüttert? Wenn wir eine mächtige Natur vor uns sehn, die ganz in ihre Leidenschaft aufgeht, bei der wir jeden Zug als einen absolut nothwendigen empfinden, bei der wir die Schuld innerlich keimen und werden sehn; eine mächtige Natur, die nicht feige die Schuld einem andern aufbürdet, sondern sie ganz und voll auf sich

nimmt, und, indem sie unter ihr zusammenbricht, die volle Persönlichkeit bewahrt.

Wer könnte jenen furchtbaren Monolog vergessen, in dem Richard III. kurz vor seinem Tode sich selbst anklagt! Er ist Kläger, Angeklagter, und Richter zugleich. Das intelligible Ich richtet über das empirische, und es richtet nicht blos über die einzelnen Thaten, es richtet über den Charakter selbst, aus dem diese Thaten entsprungen. Richard erstaunt selbst darüber, aber er bleibt bei dem entscheidenden Ausspruch stehn: Ich bin Ich! — Die ganze Stelle gehört eigentlich in die „Kritik der reinen Vernunft".

Mit derselben Tiefe führt uns Shakespeare in der Todesscene Heinrichs IV. in das innere Leben der mächtigen Natur ein. Der Welt streut der König Sand in die Augen, sich selbst aber nicht: er durchschaut sein Thun vollständig, all seine Ränke und Gewaltthaten; keine Nebenumstände können ihm seine Schuld verdunkeln. Der ganze Cyclus, von Richard II. bis Richard III. erscheint wie eine Dialektik der Schuld und des Gewissens, in grauenvoller aber überzeugender Folge.

Hat nun Shakespeare dieses Moment den Chroniken der Bürgerkriege, aus denen er schöpfte, einfach entnommen? Es ist vielmehr ein neues Licht, das er auf sie wirft, das ihnen eine ganz neue Perspective giebt, ein Licht, das die mittelalterliche Chronik und Dichtkunst nicht kannte.

— In alten Zeiten auch ward Blut vergossen,
Eh' Menschensatzung säuberte den Staat — —
— — Ja später auch sah man
Morde, zu gräßlich schon dem Ohre. Damals,
Wenn das Gehirn heraus war, starb der Mann,
Und so war's aus. Doch jetzt erstehn sie wieder
Mit zwanzig tödtlichen Morden an den Häupten,
Und treiben uns von unsern Stühlen. Das
Ist seltsamer als solch ein Mord. — —

Die Geister, die Macbeth sieht, steigen aus seinem Innern auf, die andern Personen sehn sie nicht: es sind Phänomene seines Gewissens. Ohne Zweifel hat auch in alten Zeiten das Gewissen gesprochen, aber das Leiden des Gewissens ist noch nie Gegenstand der Darstellung und Dichtung gewesen. Daß diese Geister der Phantasie anschaulich und verständlich werden, ist Folge des neuen Lichts, das auf sie fällt.

Und welches ist dieses Licht? — Der Protestantismus.

Indem Shakespeare das Leiden des Gewissens zum Gegenstand seiner Haupttragödien nahm, wie es vor ihm nie ein Dichter gethan, wurde er in einer ähnlichen Gewalt wie Luther Verkündiger der protestantischen Weltanschauung.

Am deutlichsten erfährt man oft aus dem Gegensatz, was die Sache ist. Shakespeare gegen Calderon gestellt, und wir haben die beiden Confessionen in vollständigem Bild; Shakespeare gegen Sophokles, und wir haben Heidenthum und Christenthum. Dort ist der Mensch nur ein Substrat für die Macht der Götter oder des Schicksals, hier ist seine Schuld sein Schicksal und sein Charakter seine Schuld. Leidend ist der Mensch in beiden Fällen.

Wie an dem Tag, der dich der Welt geliehen,
Die Erde stand zum Gruße der Planeten,
So mußt du sein; dir kannst du nicht entfliehen.

Der Held bekennt sich schuldig; aber würde er darum anders handeln, wenn er am Leben bliebe? — Er würde es nicht, denn er ist aus einem Guß, seine Leidenschaft ist zugleich sein ganzes Ich. Dies ist nun der entscheidende Umstand für das Verständniß des Tragischen. Daß die Leidenschaft sein Ich ist, grade das, was ihn moralisch vernichtet, macht ihn poetisch zum Gegenstand unsrer Bewunderung, und daß die Bewunderung nicht kalt bleibt dafür sorgt der Dichter, indem er ihm ein ebenso starkes Gewissen leiht, so daß wir ihn innerlich leiden sehn, und mit ihm leiden. Er handelt unter dem kategorischen Imperativ seiner

Natur, er leidet unter dem kategorischen Imperativ seines Gewissens. Sein innerer Dämon wandelt sich nicht um; poetisch regt er um so mehr unsere Theilnahme an, je klarer wir die volle Einheit und Unveränderlichkeit seiner Natur begreifen; aber es fällt uns nicht ein, moralisch auf seine Seite zu treten und wegen des Ausgangs die dunkle Macht des Schicksals anzuklagen. Seinen Untergang ahnten wir im Voraus, er überrascht uns nicht, wir erkannten von vornherein das Schicksal als unveränderlich, den Willen als unveränderlich; und daß wir beides trotz der Unveränderlichkeit werdend vor uns sehn, das ist die Gewalt des Dichters über Phänomene, an denen der Philosoph nur tasten darf. Durch den Ausgang im Gegentheil fühlen wir uns versöhnt: im Kampf des Eigenwollens mit der sittlichen Macht ist die letztere auf die Länge stets die stärkere, und wenn auch unsre volle Theilnahme sich dem Leidenden zuwendet, so fühlen wir ebenso in unserm eigenen Gewissen das Recht der höhern Macht.

Wir empfinden es, ohne es zu begreifen, und unsre Stimmung schlägt zuweilen um; aus dem tragischen Gefühl wird die absolute Ironie. Wenn darin, daß der Mensch unter dem Bann seiner Natur handelt und sich doch frei fühlt; daß sein Thun ein Leiden ist, und sein Leiden ihm als eine That erscheint, das Tragische bei Shakespeare liegt, so ist es zugleich die Grundlage seiner Komik. Wenn man sich vom Ernst des Lebens abwendet, so schlägt der Contrast zwischen dem, was man zu wollen glaubt und was man wollen kann, in jenes Spiel um, das uns im „Sommernachtstraum" entgegentritt. Aus diesem innern Widerspruch gehn auch seine humoristischen Helden hervor, der Bastard, Mercutio u. s. w., in welchen die Natur über das Bewußtsein spottet. Etwas davon ist sogar in jedem seiner Helden; auch die Leidenschaft, auch das Gewissen hat seine Pausen, und dann tritt die Ironie ein, die alle Charaktere Shakespeare's so lebenswahr macht.

Derselbe Humor wendet sich dann auch wohl gegen das Ganze der Weltregierung. In der Geschichte walten die Leidenschaften und neben ihnen die Vernunft: aber nicht immer ist es die Vernunft, was den Zweck der Geschichte fördert. Die Vernunft soll die Leidenschaft bekämpfen, aber alles Große geht aus den Leidenschaften hervor; „die Vernunft", sagt Kant, „will Eintracht, aber die Vorsehung weiß besser, was sich für die Menschen schickt, sie schafft Zwietracht." Wehe dem, durch den Aergerniß kommt, aber es muß ja Aergerniß kommen! Die Dichtung zeigt, wie die Leidenschaft zum Untergang führt, aber es fällt ihr nicht ein, die Leidenschaft aufheben zu wollen: die Leidenschaft ist der wahre Inhalt der Dichtkunst, sie ist der wahre Inhalt der Geschichte.

Shakespeare zeigt das Phänomen des Gewissens in allen Höhen und Tiefen, er zeigt es in seinem Leiden und in seiner Größe, er zeigt es als die bleibende Eigenschaft der menschlichen Seele, als diejenige, die den Menschen über das Thier erhebt. — Wie aber das Gewissen sich zur Weltmacht stellt, das bleibt ein Geheimniß, wie auch der Gott, den der Protestantismus anbetet, unerforschlich ist.

VII.

Sehr glücklich hat Emerson für die großen Männer, welche ein Zeitalter beherrschten, den Ausdruck „Representative Men" erfunden. Der große Mann kommt nicht aus dem Jenseits zu uns herab, sondern er wächst aus der Erde auf, und kann nur das entwickeln, was er empfing. Um aber zu wissen, welchen Umfang in der Geschichte ein großer Mann vertritt, müssen wir die Distance nehmen, daß sein Gesammtbild wenigstens einigermaßen in unsern Gesichtswinkel fällt. Es wäre uns z. B. völlig unmöglich, heute schon zu bestimmen, welche Stellung Goethe in der Weltgeschichte zukommt. In Goethe wachsen wir eben immer

mehr hinein; wir heben uns an seinen Gedanken und Empfindungen empor, wir begreifen sie als die unsrigen; was wir ihm verdanken, wissen wir annäherungsweise: aber in welcher Weise er die Welt im Allgemeinen befruchten wird, das können wir nur ahnen. Den Zeitgenossen Shakespeare's ging es gewiß ebenso. Bewundrer hatte er genug, aber wer von denen, die ihn auf der Bühne sahen, hätte eine Ahnung von dem Riesengebilde haben sollen, das auf vollen Jahrhunderten ruht! Für uns ist der Abstand wenigstens schon so weit, das wir einen Theil dieses Bildes übersehn können.

Was vertritt uns Shakespeare? in dem Sinn, wie uns Homer ein ganzes oder halbes Jahrtausend der Menschheit, wie uns die Bibel, wie uns Mahabharata ein ähnliches vertritt. Ich erwähne letzteres Gedicht auch darum, weil für uns die indische Geschichte in großer Dunkelheit liegt: wie dieses Volk vor zwei Jahrtausenden war, das erfahren wir eben nur aus dem Gedicht; es ist uns der Vertreter der ganzen indischen Welt. Wie wird es sich nun mit Shakespeare verhalten, wenn etwa nach zwei oder mehr Jahrtausenden unsre eigne Geschichte immer mehr ins Dunkle zurückgetreten sein wird, wenn man nur noch die Höhenpunkte der Cultur wahrnimmt, die von der Sonne beschienen werden? Was wird Shakespeare diesem künftigen Geschlecht vertreten?

Die nächste Antwort wird natürlich die historische sein: Shakespeare vertritt das Zeitalter Elisabeth's; auch wo er Römer und Griechen schildert, nimmt er die Farben aus den Sitten, den Charakteren und Leidenschaften seiner Zeit.

Aber bereits wir Deutsche des 19. Jahrhunderts empfinden, daß diese Antwort nicht ausreicht. Wir haben uns in den Dichter so eingelebt, er ist bei uns so zu Hause geworden, daß wir wohl gar meinten, wir verständen ihn besser als die Engländer; erst bei uns habe er das Publicum gefunden, an das er dachte. Na-

türlich waltet dabei eine Selbsttäuschung ob: Fleisch und Blut wird sich nie verleugnen, und dem Britten werden manche Züge Shakespeare's als selbstverständlich und natürlich erscheinen, die wir uns erst von ihm angeeignet haben. Aber es ist doch sehr bezeichnend, daß der Franzose, der Italiener, der Spanier nie auf diesen Gedanken kommen wird. Für ihn, auch wenn er so gebildet ist, den Britten zu bewundern, bleibt er doch immer eine fremdartige und seltsame Erscheinung, und was unsre Rümelin in künstlicher Paradoxie zusammen suchen, ist dem Franzosen das geläufige Urtheil und wird es bleiben. Shakespeare ist ein Engländer, aber das England seiner Zeit war der Knotenpunkt, in welchem alle charakteristischen Eigenschaften des germanischen Geistes sich einander drängten und ein elektrische Reibung ausübten, und insofern wir Deutsche ebenso auf dem Boden dieser Culturbewegung stehn als die heutigen Engländer, läßt sich wohl die Frage aufwerfen, ob uns nicht gewisse Seiten seines Geistes, und nicht die unwichtigsten, verständlicher sein können, als den heutigen Engländern, die durch die lange Herrschaft der Puritaner von dem Zeitalter der Königin Elisabeth getrennt sind, und bei denen die materielle Entwickelung seit lange so riesenhafte Dimensionen angenommen hat, daß die zartesten poetischen Blüthen, an denen Shakespeare so reich ist, kaum gedeihen. Ich will die Frage keineswegs entscheiden, aber, so gestellt, hört sie wenigstens auf, eine teutonische Ueberhebung zu sein.

Wir wollen versuchen, uns auf den Standpunkt eines spätern Geschlechts zu versetzen, welches uns aus der Ferne anschaut, und welchem das 13., das 16. und das 18. Jahrhundert unserer Zeitrechnung ungefähr so nahe rückt, als uns das 2., das 5. und 8. Jahrhundert der römischen Geschichte. Wenn ein hochgebildeter Mann dieser spätern Zeit, der Shakespeare gründlich studirt hat — und ich vermuthe, daß es deren geben wird — etwa das Nibelungenlied aufschlägt, so wird er sehr bald sagen: die beiden

Werke gehören derselben Geistesrichtung an. Die Art, wie die Leidenschaft sich geberdet, wie durch dämonische Wildheit und Barbarei heraus plötzlich tiefe wunderbar innige Züge des Gemüths auftauchen, wie man die Natur empfindet, mit Freude und mit Grauen, wie die Welt in den lustigsten Farben prangt und doch ein düstrer Schatten sich darüber breitet, wie eine unbestimmte Ahnung und Sehnsucht in dem trotzigen Herzen dieser wilden Gestalten zuckt: — Shakespeare ist freilich jünger als der Dichter des Nibelungenliedes, er ist reifer und kennt die Welt gründlicher, aber sie sind beide von einem Fleisch und Blut. Und ähnlich wird er urtheilen, wenn er gerade die schönsten Liebes- und Naturbilder unsers Goethe neben Shakespeare's romantische Waldstücke hält: der jüngere Dichter ist fertiger in seiner Bildung, er hat seine Naturkraft durch Weisheit gezähmt, aber sieht man genauer zu, so taucht unvermerkt die alte Wildheit und auch die alte Macht des Gemüths wieder auf.

Hält er dagegen die „göttliche Komödie" neben das Nibelungenlied oder auch neben Shakespeare, so wird er urtheilen: hier sind zwei einander völlig fremde Welten, ein andrer Himmel und andre Götter, ja auch die Erde ist verschieden gefärbt. Dante ist ein großer Dichter, und darin liegt eine gewisse Verwandtschaft mit Shakespeare, aber was er vertritt, ist etwas ganz Andres. Daß Dante der Zeit nach nicht weit von dem Dichter des Nibelungenlieds absteht, muß dieser Leser erst historisch lernen; ebenso, daß Calderon geboren wurde, ehe Shakespeare starb. Ich gehe weiter. Sieht er sich Gemälde auf der einen Seite von Holbein und Rubens, auf der andern von Paul Veronese oder von Murillo an (ich stelle absichtlich jedesmal zwei sehr abweichende Richtungen neben einander), so wird er ohne Besinnen jene als die Geistesverwandte Shakespeare's, diese als die Geistesverwandte Dantes erkennen. Dasselbe wird er thun, wenn er die historischen Gestalter Luther's und Loyola's neben einander stellt; ja ich ver-

muthe, er wird den Unterschied noch verfolgen können, wenn er Rousseau und Voltaire auf die eine, Sterne und Goldsmith auf die andre Seite stellt, so nahe diese vier Männer der Zeit wie auch der Lebensrichtung nach einander standen. Wenn es endlich nicht gar zu gewagt ist, zwei ganz heterogene Künste zu vergleichen, so wird er in der Art, wie Beethoven Harmonie und Melodie in einander fügt, eine ähnliche Structur des Gemüths herauserkennen wie bei Shakespeare.

Mit einem Wort: ich halte Shakespeare für den Repräsentanten des germanisch-protestantischen Geistes, wie er sich von den Nibelungen bis zu Goethe, von Kaiser Friedrich II. bis zu Fürst Bismarck entwickelt hat, im Gegensatz sowohl zur Antike, als zu der romanisch-katholischen Bildung. Freilich standen die Germanen mit den Romanen in beständiger Berührung; sie haben sich vielfach vermischt und auch für ihre religiösen Ueberzeugungen wird die Grenzlinie nicht immer leicht zu finden sein. Aber die Unsicherheit der Grenzlinie hebt die Bedeutung des Unterschieds nicht auf.

Ob nicht einmal eine größere Annäherung eintreten, ob es nicht vielleicht grade die welthistorische Stellung Goethe's sein wird, diese Annäherung vorzubereiten, die er für möglich und wünschenswerth hielt: — darüber können wir heute nichts entscheiden; Shakespeare sowohl wie Dante gehören der Zeit an, wo die Trennung eine qualitative war.

Die Romanen stehn auf dem Boden der altrömischen Bildung: sie sind durch diese staatlich, gesellschaftlich, literarisch und religiös erzogen. Die Germanen sind nie römisch gewesen; römischer Glaube und römisches Recht, als es sich bei ihnen einführte, mußte sich erst wohl oder übel mit den einheimischen Ueberlieferungen und Gewohnheiten abfinden. Für die Romanen war die Renaissance in doppelter Weise Rückkehr zur alten Zeit; nicht blos die alte Kunst sollte wieder aufleben, sondern auch

die alte Weltherrschaft, und in diesem Sinn wirkten seit der Mitte des 16. Jahrhunderts die Päpste der Reaction in derselben Weise wie ihre Vorgänger, die Päpste der Renaissance. Für die Germanen wurde die Renaissance zur Reformation, sie meinten zum echten Christenthum zurückzukehren, und deshalb sich von Rom loszureißen; in der That trieb ein dunkler Instinkt sie zu den alten Heiligthümern ihres Volks zurück, nicht zu deren verblaßten Symbolen, nicht zu Wodan und Freya, aber zu der Werkstatt des Denkens und Empfindens, aus denen diese Symbole hervorgegangen waren.

Ich halte Shakespeare für den Vertreter dieses Geistes, und zwar für den größten, weil er der reichste ist. Er ist nicht der Held selbst, aber der Spiegel der Helden; er zeigt sie uns im Bilde in einer Vielseitigkeit, Tiefe und Wahrheit, die kein andrer Dichter auch nur annähernd erreicht. Und als ein solcher Vertreter wird er, wie ich meine, selbst die modernen Dramatiker überleben, die ihr Handwerk besser verstehn sollen.

Wilibald Alexis.

I.

December 1871.

Eben erfahre ich den Tod des Dichters. Er ist 73 Jahre alt geworden. Seit Jahren lebte er in unheilbarem Siechthum; in Arnstadt, von seiner Gattin gepflegt, übrigens völlig einsam daß es mit ihm ein Ende nahm, kann man kaum beklagen. Und doch macht sein Tod einen ernsten Eindruck: wieder ist eine von den bedeutendsten poetischen Existenzen hin, und vergebens sehen wir uns in dem jungen Nachwuchs nach Einem um, der ihn ersetzen soll.

Wilibald Alexis ist noch lange nicht hinreichend gewürdigt. Bei jedem andern Volk würde ein Schriftsteller von dieser Begabung und dieser echt nationalen Tendenz einer der Lieblinge des gesammten Volks geworden sein. Wir Deutschen begnügen uns mit dem Respect vor unsern Dichtern im Allgemeinen; die Anerkennung des Auslands, daß wir ein sehr literarisches Volk sind, überhebt uns der Mühe, uns mit den Literaten im Detail zu beschäftigen. Es fehlte uns bis jetzt an einem Centralpunkt, in welchem über den nationalen Werth eines Dichters entschieden wurde; wie man in den kleinen Staaten Sonderbund-Politik

trieb, so hatte fast jede der kleinen Residenzen ihre eigene literarische Größe, die den anderen Residenzen sich verbarg. Wilibald Alexis war in den Werken, die ihm eine bleibende Stellung in der Literatur verschaffen, ein specifisch preußischer oder vielmehr märkischer Dichter; Grund genug für die andern Stämme, ihn zu ignoriren; aber auch der Märker selbst hat nur ein sehr unentwickeltes Interesse für das, was ihm am nächsten liegt. Wie Wenige unter uns wissen etwas von Heinrich von Kleist, wie noch viel Wenigere von Achim von Arnim! Mit den Pariser Feuilletonisten dagegen, die uns von den Mysterien der Camelien damen unterrichten, sind wir hinlänglich vertraut. Vielleicht wird das gegenwärtige Verhältniß Deutschlands zu Frankreich nicht blos ein größeres Selbstgefühl hervorrufen, das leicht übertrieben werden könnte, sondern auch eine größere Neigung, in unser eignes Leben einzukehren und zu erfahren, wie es bei uns aussieht. Ich wüßte aber keinen Dichter, der nach dieser Seite hin ausgiebiger und fruchtbarer wäre als Wilibald Alexis. Zunächst in der Mark Brandenburg müßte nach meinem Gefühl kein Bürgerhaus zu finden sein, in dem man seine Werke nicht besäße und sich wiederholt daran erbaute. Es giebt freilich in der Welt keine Wirkung ohne Ursache, und wenn es einem bedeutenden Dichter nicht gelingt, sich die Gunst der Menge zu gewinnen, so muß irgend ein innerer Mangel vorhanden sein. Böswillige Kritiker, die man gern anschuldigt, bestimmen niemals den Erfolg im Großen und Ganzen, und es wird selbst einer Coterie nie gelingen, einen Dichter todt zu schweigen, der den Leser zum Interesse zwingt.

Ein solcher Mangel ist auch bei Wilibald Alexis vorhanden, und es scheint mir gerathen, ihn gleich von vorn herein einzugestehn und zu formuliren.

Es fällt zunächst auf, wenn man seine Romane mit W. Scott vergleicht, daß ihnen die Erzählung nicht die Hauptsache

ist, daß sie daneben andre Zwecke verfolgen. Was dem Dichter am Herzen liegt, schwillt weit über den Rahmen des Kunstwerks hinaus und beeinträchtigt seine Gliederung, seine Architektur. Ein solches Verfahren rächt sich stets; die höheren Zwecke des Dichters mögen noch so werthvoll sein: der erste Eindruck eines Romans bei Gebildeten wie bei Ungebildeten bestimmt sich stets darnach, ob er gut oder schlecht erzählt ist. Schlecht erzählt ist er aber, wenn das Interesse an dem bestimmten Gegenstand durch allerhand Zwischengedanken verwirrt und gestört wird; wenn die Aufmerksamkeit des Dichters selbst sich zerstreut, wenn er Fäden anknüpft, die zu nichts führen, wenn er eine Spannung anregt, die nicht gelöst wird. Solche Fehler der Composition lassen sich fast in allen Romanen unsers Dichters nachweisen. Der Anfang ist durchweg vortrefflich, oft glänzend, aber gegen das Ende hin erlahmt nicht selten das Interesse, die Erzählung geht nicht mehr aus vollem Athem, es ist kein großer Zug darin, man merkt Mosaikarbeit.

Ein zweiter Fehler liegt in der eigenthümlichen Form seiner Darstellung. Es ist nicht blos sein Talent, sondern seine künstlerische Ueberzeugung, was ihn hindert, einfach und in ruhigem Fluß zu erzählen. Er liebt es, den Leser durch Sprünge zu überraschen, er bricht eine Begebenheit in der Mitte ab, um sie dann an einem Ort, wo man es gar nicht erwarten sollte, wieder aufzunehmen, sie nicht blos weiter zu führen und zu ergänzen, sondern zu berichtigen, als ob man zuerst nur ungenau gesehn hätte. In Augenblicken einer größern Spannung und Erregung möchte er gern die Phantasie des Lesers zum Nachschaffen anreizen: er erzählt dann undeutlich, fragmentarisch; er giebt blos Andeutungen, und erwartet, der Leser werde sie ausfüllen. Alle diese Kunstmittel sind an sich nicht zu tadeln, es können sogar sehr große Wirkungen dadurch hervorgebracht werden: aber einmal darf die epische Form sich ihrer nur sparsam bedienen, weil

der Leser sonst ermüdet; dann erfordert es eine stärkere Dichterkraft, welche die Phantasie zwingt. Um aus Fragmenten in der Poesie ein Ganzes zu erzeugen, muß der Dichter ein sehr sichres Augenmaß und eine starke feste, niemals irrende Hand haben. Mitunter gelingt es Wilibald Alexis vortrefflich; zuweilen aber, wenn er den Sprung macht, hat er die Entfernung nicht richtig abgeschätzt, oder seine Kraft reicht nicht aus, kurz, er muß wieder zurück, der Leser wird verdrießlich und die Wirkung geht verloren. Dazu kommt, daß er zuweilen versucht, in einer andern als seiner natürlichen Tonlage zu reden. Er versucht (z. B. im „Roland von Berlin") den Chronikenstil nachzubilden, was, selbst wenn es ihm völlig gelänge, ein verfehltes Unternehmen wäre, weil der Leser des neunzehnten Jahrhunderts mit Recht verlangt, daß der Erzähler sich auf die gleiche Bildungsstufe mit ihm stelle, seine Sprache rede, seine Voraussetzungen theile. Aber es gelingt nie völlig, denn wer will auf die Länge anders denken und darstellen, als es seiner Bildung angemessen ist! Dann fällt plötzlich die Maske, moderne Anschauungen mischen sich in die künstlich gothischen, die Einheit des Tons geht verloren, und der Leser wird wiederum verstimmt.

Dagegen beobachtet Wilibald Alexis im Dialog nicht immer das historische Gesetz der Wahrheit. Es wäre thöricht, zu verlangen, daß in einem Roman, der im fünfzehnten oder sechzehnten Jahrhundert spielt, die Leute in der Sprache dieser Jahrhunderte reden sollten: aber sie dürfen nichts Andres ausdrücken, als was ihnen der Bildungsgang ihrer Zeit zu denken und empfinden erlaubt. Wilibald Alexis läßt oft seine Helden tiefsinnig werden, und dann reden sie, als ob sie die Hegel'sche Philosophie studirt hätten; sie nehmen voraus, was kommende Jahrhunderte, durch lange Erfahrung belehrt, über ihre Mission begriffen haben. Das ist nicht blos eine Versündigung an der Geschichte, sondern ein Verstoß gegen die Gesetze der Kunst. Denn es beeinträchtigt

die Einheit des Tons. Wenn z. B. Kurfürst Joachim Speculationen anstellt über die Bedeutung des Menschenlebens im Allgemeinen und die Fürsten im Besonderen, und gleich darauf an seine Thür mit Kreide angeschrieben wird: „Jochinke, Jochinke, hüthe di! kriegen wi di, dann hangen wi di!" so fällt uns nothgedrungen ein: das ist ja die Sprache, die er versteht, in der er selbst sich ausdrückt, wir versuchen uns seine Speculationen in dieselbe zu übersetzen, und mit der Illusion ist es aus. Grade bei dem sehr bedeutenden realistischen Talent, welches Wilibald Alexis befähigt, Leute aus den verschiedensten Ständen so reden zu lassen, wie sie in Wirklichkeit reden, oder wenigstens den Schein davon zu erregen, fällt dieser Contrast empfindlich auf: Luise Mühlbach kann ihren Friedrich den Großen so überschwenglich reden lassen, wie sie Lust hat, es fällt nicht auf, denn bei ihr redet kein Mensch so, wie er in der Wirklichkeit je hätte reden können.

Die geschichtsphilosophischen Excurse leiden noch an einem andern Mangel: sie sind höchst geistreich, aber wie man sich auszudrücken pflegt, zuweilen zu geistreich. Der Ausdruck wird öfters bemängelt, denn wie in aller Welt könnte man zu viel Geist zeigen! es soll aber damit nur gesagt werden, daß der Geist nicht zum Körper, d. h. nicht zur Sache gehört. Wirklich große Gedanken krystallisiren sich alle wie das Ei des Columbus: wenn sie einmal ausgesprochen sind: so fragt sich Jeder betroffen: warum ist mir selber das nicht eingefallen? es steckt ja ganz in der Sache. Die geistreiche Manier dagegen, die man tadelt, beruht eben darin, daß zwischen dem Gegenstand und dem Urtheil keine nothwendige innere Beziehung obwaltet; man könnte mitunter das Gegentheil sagen von dem, was man sagt, und doch eine recht feine und artige Wendung finden.

Dieser Fehler geht auch auf die Charakteristik über. Bei einfachen Naturen ist Wilibald Alexis ein ausgezeichneter Cha-

rakterzeichner; mit Vorliebe aber wagt er sich an solche Menschen, deren Leben ein Räthsel ist. Er will die Widersprüche einer groß angelegten Natur nicht sowohl lösen als zeigen, z. B. die Verbindung eines übermächtigen die Seele umfangenden Traumlebens mit einem hellen und großen Verstand, einem leidenschaftlichen und unerschütterlichen Willen: die Verbindung einer edlen Ueberzeugung mit einem dämonischen Gelüst des Herzens, das sich nicht unterdrücken läßt: das Ineinanderleben des Wahnsinns und des sonnigen Bewußtseins. Ich bin weit entfernt, der Poesie solche Stoffe zu versagen: sie sind vielleicht ihre höchsten — aber auch die schwersten. Dämonische Menschen kann nur derjenige darstellen, in dem selbst der Dämon lebt. W. Alexis, wenn er sich an solche Aufgaben wagt, macht den Eindruck, als traue er seiner Kraft zu viel zu. Aus der ernst genommenen tragischen Aufgabe wird dann mitunter ein tändelndes Spiel, oder es drängen sich wohl gar Reminiscenzen ein, an T. A. Hoffmann oder andre Romantiker.

Ich glaube, in diesen drei Punkten die Hauptgebrechen unsers Dichters ziemlich vollständig angedeutet zu haben. Sie machen bei der ersten Lectüre einen ungünstigen Eindruck, bei dem die meisten Leser stehn bleiben. Aber wenn sie es zum zweiten oder dritten Mal versuchen, werden ihnen mehr und mehr die großen Schönheiten aufgehn, und das Unangemessene wird in den Hintergrund treten. Dieses Schöne aber bei W. Alexis aufzusuchen und sich die Mühe nicht verdrießen zu lassen, dazu ist ein Grund vorhanden, der freilich außerhalb der Aesthetik liegt.

Wir besitzen in ihm einen unermeßlichen Schatz geschichtlicher Anschauung, der wenigstens bis jetzt durch nichts Andres ersetzt werden kann, weder durch Geschichtschreibung noch Dichtung. Wir empfangen durch ihn ein Bild der historischen Zustände und der Entwickelung der Mark Brandenburg und des preußischen Staats überhaupt, das unauslöschlich bleibt und in der Haupt-

sache der Wahrheit entspricht. Wer sich von dem Werth dieser Bilder eine lebhafte Vorstellung machen will, der schlage, nachdem er einen seiner Romane gelesen, die betreffenden Kapitel bei Droysen auf. Ich nenne absichtlich einen Historiker, dessen Reichthum an Geist drei Schriftsteller von gewöhnlichem Schlage vollkommen versorgen könnte, und der noch dazu bei seiner Darstellung durch den Raum wenig eingeschränkt wird. Von ihm erfährt man wohl den Zusammenhang der Thatsachen, ihre tiefere Bedeutung, ihre Stellung im Reich der Gedanken überhaupt; aber man empfängt kein Bild, man sieht nichts vor sich, weder die Menschen noch die Zustände. Bei andern untergeordneten Geschichtschreibern ist in dieser Beziehung die Ausbeute vielleicht größer, desto empfindlicher wird der Mangel an Geist. Wohin man sich umsieht, nirgend findet man etwas, das an die Stelle von Wilibald Alexis treten könnte: denn auch wenn man unmittelbar an die Quellen gehn wollte, so gehört zu ihrem Verständniß eine nachschaffende Phantasie, die nicht Jedem gegeben ist.

Mit dieser nachschaffenden Phantasie, die aus fragmentarischen Angaben ein lichtvolles Bild macht, mit diesem unverdrossenen und einsichtsvollen Studium, das auch das Kleinste nicht aus der Acht läßt, verbindet Wilibald Alexis eine Gesinnung, die, durch Verstand und Nachdenken verklärt, ein sicherer Leitstern für ihn ist auf dem Gebiet der Geschichte. Er verbindet damit ferner ein Naturgefühl, wie es in dieser Stärke und Gesundheit bei einem deutschen Dichter eine große Seltenheit ist. Er weiß die historischen Zeiten der Mark Brandenburg darum treffend und richtig zu schildern, weil er in ihrer Gegenwart völlig zu Hause ist; er kennt jeden Sandhügel und jeden Teich, ich möchte sagen, er kennt jeden Busch; aber mehr als das, er athmet die märkische Luft, der Pulsschlag des märkischen Lebens ist sein eigner geworden; er wird durch ihn bewegt und weiß, wie er durch ihn bewegt wird; er hat nicht nur die Natur in

sinnlicher Klarheit vor sich; er weiß sie auch seinen Lesern lebendig und fühlbar zu machen, er ist nach dieser Seite hin nicht blos ein Erfinder im großen Stil, sondern, ich sage es dreist, er ist nicht zu überbieten. Es ist aber nicht blos Heide und Wald, Sumpf und Fluß, was er in dieser Weise lebendig in sich trägt, es sind ebenso die Menschen, die diesem Boden eignen. Er hat keine eigentlichen Dorfgeschichten geschrieben, aber seine märkischen Bauern können sich dreist neben den mecklenburger Bauern Fritz Reuter's und den schweizer Bauern Jeremias Gotthelf's sehn lassen.

Es würde sehr der Mühe lohnen, die Entwicklung eines solchen Dichters im Detail zu verfolgen; ich halte mich aber heute ausschließlich an seine nationalen Romane, und gebe, was mir von seiner Jugend bekannt ist, nur in der allgemeinen Uebersicht.

Sein eigentlicher Name ist Wilhelm Häring, oder vielmehr ist auch dieser nur ein später angenommener; die Familie hat früher einen französischen geführt; sie war mit den Refugiés aus der Bretagne gekommen. Er ist am 29. Juni 1798 zu Breslau geboren, sein Vater war Kanzleidirector; nach dem frühen Tode desselben zog die Mutter nach Berlin, wo der Knabe auf dem Werder'schen Gymnasium gebildet wurde. Den Feldzug von 1815 machte er als Freiwilliger mit, dann studirte er in Berlin Jurisprudenz, wurde Referendarius am Kammergericht, quittirte aber den Dienst und legte sich auf Schriftstellerei. Doch ist das juristische Interesse nie ganz bei ihm ausgestorben, wie nicht blos der „Neue Pitaval", dessen Herausgabe er mit Hitzig leitete, sondern auch verschiedene Stellen seiner Romane bezeugen.

Seine Berliner Bildungszeit fällt ungefähr mit der Heine's zusammen. Von Oeffentlichkeit keine Rede, nach außen alles still; aber es wird viel reflectirt. Auf der Universität blühen die Schüler Hegels, Schleiermacher's, Savigny's; aus jeder Facultät

bringt der abgehende Student eine Masse Denkstoff, wie es zu einer andern Zeit kaum vorgekommen war. Von den Facultäten geht er in die Salons über: Gans der Hegelianer hält bei der Rahel Vorträge, Schleiermacher verkehrt intim mit Bettine; Varnhagen sorgt für den Realismus, d. h. den Klatsch. Die Geheimen Räthe verbinden mit dem bureaukratischen Vollgefühl das Bewußtsein einer höhern Schulbildung; kleine Dinge werden sehr wichtig genommen. Der gelesenste Schriftsteller ist Hoffmann: er kennt in seinen Novellen nur zwei Classen von Menschen, Philister und Somnambule oder Genies, Verrückte; ein besonderes Raffinement bei ihm ist, wenn beide Classen vorübergehend ihre Rollen austauschen. W. Alexis, der auch recensirt, schildert ihn sehr richtig, ohne sich deshalb seinem Einfluß zu entziehn, seine Phantasie ist voll von Hoffmann'schen Revenants.

Nun tauchte Walter Scott auf, dessen Popularität die jungen berliner Literaten aufs Aeußerste verdroß. Hier sollte auch Romantik sein, aber es war etwas andres als die von Tieck gepredigte Romantik. Derbes, wirkliches Volk, mit starker Sinnlichkeit ausgemalt, dazwischen freilich Zigeuner und Astrologen; jedenfalls körperhafte Naturen, die sich nicht in bloßes Traumleben auflösen ließen. Dazu ein kräftiger historischer Sinn, den man im Roman noch garnicht gekannt. Nur Arnim hatte etwas davon, aber auch bei ihm wurde man durch Somnambulismus entschädigt.

Die neue Erscheinung, so fremd sie zuerst aussah, reizte doch. Der Versuch, sich an W. Scott zu reiben, veranlaßte Wilibald Alexis' erste literarische Leistung.

Der „Walladmor" erschien anonym 1823. Das Buch machte viel Aufsehn und wurde in der That von Mehreren dem „Großen Unbekannten" zugeschrieben; W. Scott hatte sich noch nicht als Verfasser der Waverley-Romane bekannt. Heut

erscheint eine solche Verwechslung kaum begreiflich; es ist auch schwer zu sagen, was W. Alexis eigentlich beabsichtigte, ob eine Mystification oder eine Parodie. Manche Nebensachen in der Manier W. Scott's sind glücklich getroffen, aber die Hauptsache fehlt, die geordnete fesselnde Erzählung, die Charakteristik und die Sachlichkeit überhaupt.

Was W. Alexis seinem Vorbild verdankt, sieht man in seinen spätern Romanen aus Bildern wie der „Krug zum todten Mann" in der Luckauer Heide. Die Schilderung dieses schmutzigen Wirthshauses ist dem Leben abgeschöpft, echt märkisch, und nur in dieser Umgebung zu denken: und doch wird man an bekannte Scenen erinnert, an den Clachan von Aberfoil, an die Häuslerhütten am Dorf Kippletringan; die Art, wie W. Scott diese verfallenen Gebäude in der schottischen Einöde zeichnet, hat W. Alexis gelehrt, die Eigenthümlichkeiten der Mark zu beobachten und herauszutreiben.

Das nächste Werk dieser Art, „Schloß Avalon", 1827, läßt denn auch die Parodie ganz fallen und wird eine einfache Nachahmung. Der Roman spielt in der Zeit, die auch W. Scott mit besondrer Vorliebe behandelt, in den Kämpfen der Cavaliere und Rundköpfe. Es ist ein sehr gescheutes Buch, das auch tüchtige Studien verräth, aber es fehlt grade das, was W. Scott's Romane so anziehend macht: der Verfasser lebt nicht in den Dingen, er hat sie nicht aus der lebendigen Tradition, sie sind ihm nicht in Fleisch und Blut übergegangen, sondern er verdankt Alles den Büchern. In derselben Zeit versuchten mehrere talentvolle Schriftsteller, besonders Spindler und Hauff, mit Erfolg die Methode W. Scott's auf vaterländische Stoffe zu übertragen und ihr eine provinzielle Basis zu geben. W. Alexis hatte damals noch keine Ahnung von der eigentlichen Aufgabe seines Talents. Er tastet nach den verschiedensten Seiten: er schreibt ästhetische Recensionen, Novellen in der Manier Hoffmann's und Tieck's;

der Erfolg der Heine'schen „Reisebilder" bestimmt ihn, „Wanderungen nach dem Süden", „Eine Herbstreise durch Skandinavien", „Schattenrisse durch Süd-Deutschland", „Wiener Bilder" und Aehnliches herauszugeben. Es ist mehr ein Zufall, der ihm den Stoff des „Cabanis" in die Hand spielt. Das Buch erscheint 1832 und hat einen glänzenden Erfolg.

Der Roman enthält noch vielen Bodensatz aus der alten Schule. Gleich die Figur, welche den breitesten Raum einnimmt, der Marquis von Cabanis selbst, ist wie eine Photographie nach Hoffmann'schen Fragmenten, ein Phantasiestück in Callot's Manier.

Ein sehr prosaischer Mensch, Graf Meroni, liegt im Bett und wird aus einer wahrscheinlich nur physischen Ursache von Angst ergriffen. „Ein Alp lastete auf ihm; er ächzte erstickend, er schrie um Hülfe und schleuderte, in Todesschweiß sich aufrichtend, das Deckbett fort. Die Frauenkirche (in Dresden) schlug eben drei Uhr; es war hell im Zimmer und vor seinem Bett stand eine sonderbare Gestalt. Im flatternden Nachthemd, bloßen Beinen, die Mütze vom kahlen Scheitel gefallen, in der Hand einen Armleuchter, grinste ihn der Marquis an."

Der Graf ist zuerst ganz von Grauen und Entsetzen übermannt, endlich entschließt er sich aufzustehn. „Während er schlaftrunken in die Kleider fuhr, spazierte der nächtliche Gast die Stube auf und ab. Die kleine Gestalt im zerknitterten Hemd, wie sie, die Arme auf dem Rücken, in immer hastigeren Sprüngen die Zimmerlänge maß, hatte etwas Gespenstisches. Der Marquis ging nie anders, als ein Bein über das andere setzend. hatte dieser Kreuzschritt bei seinen verhältnißmäßig kleinen und zierlichen Füßen, schon wenn er im Hofkleide war, etwas Seltsames, so steigerte sich jetzt diese Seltsamkeit zum widerwärtig Wunderbaren. Immer hastiger und doch dabei zierlich abgezirkelt, flogen die nackten Füße über einander, und der Graf, den

es unheimlich überlief, stand in der Erwartung, daß er wie ein Kobold einmal die Wand hinaufspazieren möchte: aber er kehrte jedesmal ebenso geschickt um, als er scheinbar blind darauf zurannte. Je mehr der Graf, Traum und Schlaf abschüttelnd, von der Identität seines Gastes und Freundes überzeugt wurde, sah er ein, daß u. s. w."

Der Marquis verbindet mit seinem nächtlichen Besuch einen ganz vernünftigen Zweck; die fratzenhafte Darstellung trägt zur Charakteristik der Situation nichts bei, sie ist um ihrer selbst willen da, und zum Ueberfluß wiederholt sie sich fast jedesmal, wo der Marquis auftritt. Sie würde vortrefflich in ein Hoffmann'sches Phantasiestück passen, auch Dickens hat später Aehnliches mit noch größerer Virtuosität versucht, aber hier, im Verlauf einer ernsthaften Geschichte, macht sie insofern einen unheimlichen Eindruck, als man keine Ahnung hat, was der Verfasser will. Der Marquis redet und handelt zuweilen wie ein Wahnsinniger, zuweilen aber auch ganz vernünftig: wie das zusammenhängt, erfährt man nicht. Dabei ist er der Maschinist der Handlung, und das Unglaubliche seiner phantastischen Erscheinung wirft seinen Schatten auch auf die übrigen Verhältnisse, die er berührt. Die sonst so bestimmt und kräftig gezeichneten Gestalten erhalten dadurch etwas Unstätes und Zweifelhaftes. Die ganze Familie Meroni, mit der er es hauptsächlich zu thun hat, die stolze Eugenie und die lustige, intrigante Amélie sind mehr nach dem Vorbild französischer Lustspielfiguren gedacht als wirklich angeschaut; auch in andern Partien des Romans spukt Hoffmann mitunter: der boshafte Advocat Schlipalius ist eine verwässerte Copie des Sandmanns.

Alle diese Arabesken muß man bei Seite schieben, um den reinen Eindruck der Geschichte zu haben. Am entschiedensten wirkte wohl überall der erste Band. Ich war noch auf der Schule, als er bei uns bekannt wurde, und erinnere mich leb-

haft, wie alle Gymnasiasten für ihn schwärmten. Das Motiv der Kindergeschichten war damals noch nicht ausgebeutet, es wirkte mit allem Reiz der Neuheit; aber es behauptet auch heute noch sein Recht. Die Verbindung von rührender Innigkeit und Schelmerei muß jedes natürliche Gemüth erfrischen.

Der Roman vergegenwärtigt die Zustände der französischen Colonie in Berlin, erst ums Jahr 1740, dann 1762; mit einer Treue und Anschaulichkeit, daß man wie mitten in dieser Gesellschaft lebt. „Einen von der Colonie konnten sie auf den ersten Blick an seiner Kleidung, seinem zierlichen Gang, dem süßen Mienenspiel unterscheiden. Man dünkte sich Wesen besserer Art; nur daß man diesen Adel nicht durch junkerhaften Hochmuth, sondern durch eine gewisse Zurückhaltung, ein feines zuvorkommendes Benehmen geltend machte. Die Leute sollten fühlen, wer wir waren. Unter anderem prätendirte man, unsre Sinne wären weit feiner, unsre Nerven empfindlicher; gegen das Rohe und Gemeine (namentlich gegen schwarze Seife und Brantwein) wurde uns von früh auf ein Widerwille eingeprägt; unser Spielzeug mußte gewählt sein, die ungeschickten Nürnberger Drechslerwaaren durften uns nicht in die Hände kommen. — Man sah es ungern, ja wie eine Art Befleckung an, wenn Einer von der Colonie heraus heirathete; man suchte das Vermögen in den Familien zusammenzuhalten; auf ein reiches Mädchen glaubten alle ihre unverheiratheten Vettern, nach der Reihe des Grades, ein gewisses Recht zu haben. Was man so häufig bei Familien bemerkt, die nur in einander heirathen: eine gewisse physische und moralische Erschlaffung, ein Charakterzug süßlicher Weichherzigkeit ist auf vielen Gesichtern unvermischter französischer Abkunft unverkennbar. — Wenn etwas vorfiel, so betrachtete man die Handlung nicht nach ihren Beweggründen oder nach ihrer Wirkung, sondern es hieß: was wird der und jener dazu sagen?"

Die Mutter des Knaben, der die Geschichte erzählt, ist gegen

die Sitte der Colonie an einen schlichten Berliner Bürger verheirathet, einen Inspector Bohm, aus der strengen Schule Friedrich Wilhelm's I., dem als erste Pflicht der Erziehung gilt, durch Prügel allen eignen Willen aus den Kindern auszutreiben; eine prächtige Figur, die trotz ihrer Roheit und Befangenheit herzliches Mitgefühl erweckt. Wie der derbe Preuße die feinen Franzosen halb verachtet, halb vor ihrem imponirenden Wesen sich beugt, das ist mit überwältigendem Humor dargestellt.

Der Mittelpunkt der Handlung ist ein Familiengericht, in welchem ein ungerathener Sohn durch den strengen Vater erst geprügelt, dann unter die Soldaten gesteckt wird. Die Familie findet sich vollzählig ein; „so glänzend war noch keine Hochzeit, kein Kindtaufen gewesen. Die Frauenzimmer, wenn auch für ihren Leib, konnten doch kaum in dem, was die Mode und der Schneider dazugethan, auf den Stühlen längs der vier Wände, die Herren mit ihren spitzen Degen kaum, ohne sich zu spießen, an den Pfeilern und Fenstern Platz finden. Doch wurde daran fürs erste noch gar nicht gedacht: meine Mutter becomplimentirte sich, wie es sein mußte, mit den Eintretenden, die vorher unter sich auf dem Flur einen Kampf der Höflichkeit über den Vortritt bestanden hatten. Die kerzengrade Haltung der Damen in den tiefen Knixen, der Wellenschlag ihrer Reifröcke, in denen ihr Leib versank, die ernsten Mienen unter den thurmhohen Frisuren und die wallenden Federn oben — es verging eine Viertelstunde, ehe dies wogende Meer aus einander kam, ehe ein Jeder einem Jeden ein verbindliches Wort gesagt und seinen Platz aufgefunden hatte. Man sah meiner Mutter die Angst an, sie konnte doch aus Versehn einen Vornehmern zu tief, einen Geringeren zu hoch placirt haben."

Und das alles, um einen armen Jungen prügeln zu sehn! „Dazu hatten sie sich geputzt, die eifrigen Geschäftsmänner ihre Schreibtische verlassen, die Frauen ihre Wirthschaft! Wenn

in der Folge mein Lehrer die Grausamkeit der Römer schalt, welche zusahen, wie man Verbrecher den wilden Thieren vorwarf, mußte ich unwillkürlich an meine Verwandten denken. Doch es waren nicht übersättigte Römer, nur Bürger und Bürgerinnen einer Stadt, die noch nicht jährlich an sieben Siegen ihres Friedrich zehren konnte; es war nicht Blutdurst, nur die grausame Langeweile einer eintönigen Zeit."

Dies Letzte ist ein Gedanke, auf den W. Alexis gern zurückkommt. Der Delinquent des vorliegenden Falls, Gottlieb, wird gezüchtigt, weil er um eines Judenmädchens willen Straßenkrawall angefangen. „Wenn ich denke", bemerkt später Eugenie, „das wäre in Italien passirt, da hätte Gottlieb das Mädchen entführt, in die Berge geschleppt, sie wäre eine Räuberbraut und er ein freier Mann. Da würde des armen Gottlieb Kühnheit und Liebe in Liedern gepriesen werden, edle Damen sängen sie zur Guitarre; hier nennt man ihn einen lüderlichen Taugenichts und schämt sich seiner."

Indem man Gottlieb unter die Soldaten steckt, gilt er als ein Ausgestoßener. „Man flieht ihn, man schließt die Thüren und Taschen vor ihm, und sonderbar, dennoch betrachtet man das Unterstecken ins Regiment als ein Correctionsmittel für ungerathene Söhne. Ein unbestimmtes Herkommen läßt den Vätern diese Gewalt. Es ist eine letzte Cur auf Tod und Leben, oder besser, man entledigt sich so auf die wohlfeilste Weise eines Familienglieds, welches nur Kosten, Sorgen und Schande verursacht: was der Soldat thut, fällt nicht mehr auf die Familie zurück."

Noch einmal, als der Krieg ausbricht, sucht die Familie den Vater zur Gnade zu bewegen. „Die Vorstellung eines ehrenvollen Todes, eines Sterbens fürs Vaterland, jetzt (1758) wiederhallend von der Lippe jedes Knaben als eine große und schöne Bestimmung, war uns noch fremd. Es war eine friedliche,

bürgerliche Familie in einem durch sechs Jahrzehnte in Ruhe und Frieden gewiegten Staat; was aus früherer Erinnerung herüberdrang von den Gräueln der Schweden, von den Verwüstungen des dreißigjährigen Kriegs, hatte einen märchenhaft grauenvollen Klang."

Der Vater bleibt unerbittlich, Gottlieb macht als Soldat die schlesischen Kriege und den siebenjährigen Krieg mit; er verfällt der ärgsten Verwilderung, wird Säufer, Spieler und zuletzt Marodeur, aber zugleich entwickelt sich in dieser wilden Natur ein patriotisches Gefühl, das gewissermaßen sein Reinigungsmoment wird. Wie das preußische Bewußtsein allmälig sich bildete, das ist in diesem rohen aber gemüthstiefen Menschen kräftiger und überzeugender entwickelt, als in den übrigen zum Theil vortrefflich ausgeführten Kriegsbildern, in denen man zu viel mit gebildeten und reflectirten Leuten zu thun hat.

Rührend und gemüthvoll ist die Rückkehr Etienne's ins verlassene und verarmte Vaterhaus geschildert; die anziehendste Episode aber ist, wie Etienne, von den Feinden verfolgt, über die Dächer in ein Schlafzimmer dringt und dort seine Cousine Stephanie findet, die, um ihre für ihren morgenden Hochzeitstag eingerichtete Frisur nicht zu verderben, die Nacht auf einem Sessel zubringt. Es ist ein Bild von der reizendsten Anmuth: W. Alexis hat nicht blos die Poesie der Kiefernheide, er hat auch die Poesie des Rococo, der Reifröcke und der Frisuren entdeckt und zur vollen Geltung gebracht.

Der sogenannte Romaninhalt ist nicht bedeutend. Etienne in seinem Verhältniß zu Eugenie erinnert stark an Tellheim: auch er will die sächsische Braut nicht eher heimführen, bis der König, der sich bisher hart und spröde gegen ihn verhielt, ihm Gerechtigkeit widerfahren lassen. Wenn das ganze Buch von Begeistrung für die Heldenthaten Friedrich's durchweht ist, so treten ebenso stark dessen Schattenseiten hervor, und mit-

unter ergreift den Verfasser tiefes Mitleid mit seiner einsamen Größe.

„Wird die Begeisterung für Friedrich ausdauern?“ fragt der russische General Tottleben den jungen Enthusiasten. „Ich war auch an seinem Hof. Seine Unterhaltung reißt hin, die Dummen selbst bekamen kluge Gesichter, wenn er mit ihnen redete. Aber mit jedem Jahr wurde sein Blick ernster, sein Witz bitterer; sein Mißtrauen verletzte und sein Eigensinn war unerträglich. Lassen sie ihn siegreich aus diesem Krieg hervorgehn; es kommt eine Zeit, wo er, die um ihn sind, nicht mehr für werth hält, eine witzige Bemerkung aus seinem Munde zu hören. Wenn er da mit sauern Blicken, vom Podagra geplagt, auf seine Krücke gestützt, in dem stummen, ehrfurchtsvollen Kreise wie ein Gespenst aus einer andern Welt umgehn wird, wenn auch sein Lieblingshund und seine Flöte ihm kein Lächeln mehr entlocken, wenn der muntere Scherz schweigt und es in Potsdam stumm wird wie im Grabe, aus Scheu vor dem alten verdrießlichen König: dann wollen wir weiter sprechen, mein junger Freund! ob Ihre Begeisterung noch Stich hält.“

Die Begeisterung hält Stich, aber das Urtheil, welches Etienne in spätern Jahren ausspricht, weicht nicht wesentlich von dem des Russen ab. Es ist das Urtheil des Dichters selbst. Keiner hat mit größerer Wärme die Schöpfungen gerühmt, die Preußen und Deutschland den Hohenzollern verdankt, Keiner klarer eingesehn, daß diese Schöpfungen nur aus einem starken und kalten Willen hervorgehn konnten: aber dieser starke und kalte Wille hat für den Dichter etwas Unheimliches, und nur mit einem schmerzlichen Blick konnte er die Männer betrachten, die von der Vorsehung zur einsamen Größe bestimmt waren.

Wichtiger aber für das Verständniß des preußischen Wesens als diese geistreichen Gespräche unabhängiger Cavaliere ist die Schilderung des armen Inspectors Bohm. Von Friedrich's Glanz

wird man zu sehr geblendet: so lange man seinen Vater noch nicht ergründet, hat man von Preußen nur eine phantastische Vorstellung. Dieser König, den Macaulay halb als einen Verrückten halb als einen Teufel schildert, hat eigentlich Preußen geschaffen: es war nicht bloße königliche Pietät, wenn sein Sohn nach seinem Tode mit Ehrfurcht von ihm sprach. Lange vor Kant war der kategorische Imperativ bei den Preußen Leidenschaft geworden, und für diese Leidenschaft, den Grundstein des Staats, ist Bohm ein sprechender Typus. Carlyle allein hat den König, den eigentlichen Erfinder des Imperativs, richtig gewürdigt.

Bei Wilibald Alexis war es damals mehr Ahnung als Wissen: seine Neigung führte ihn grade zu den Jungdeutschen, dem Gegensatz des kategorischen Imperativs; zu jener Schule, die alles Positive und Bestimmte auflöste. Der Führer der Schule, Gutzkow, war ein echt berliner Kind, die meisten der anderen waren in Berlin gebildet: die leicht bewegliche Stadt hatte die romantische Maske abgelegt, sie trug sich mit lüsternen Velleitäten und zog Gott zur Rechenschaft, warum er die Welt für Genies und Bummler nicht bequemer eingerichtet habe. Wilibald Alexis trug dieser Schule — die eigentlich nur Hoffmann ins Prosaische und Demagogische übersetzte — seinen Tribut ab im „Haus Düsterweg" 1835, in den „Neuen Novellen" 1836 und den „Zwölf Nächten" 1838. Aber die Zerrissenheit ging bei ihm nicht tief; im „Roland von Berlin" 1840 fand er sich wieder, sein preußisches Gefühl hatte ihn auf die rechte Bahn geleitet.

II.

„Sieh! der knorrigen Kiefer haben sie mit der Axt die Aeste abgehauen; gekappt haben sie den Baum und Nägel hineingetrieben, seine Wurzeln klammern im Sande fest. Du meinst, er ist todt. Aber laß die Herbstregen seine Wurzeln wieder netzen,

und die Frühjahrssonne den Stamm erwärmen, so treibt er wieder junge Schößlinge und grünt fort; es ist ein guter Stamm voll gesunder Säfte. So ist auch das Volk, das auf diesem Sande wuchs."

Ueber den nordischen Grenzländern der deutschen Zunge ist die Spende des Sonnenlichts kärglich; es hatte nicht Macht, die Sümpfe auszutrocknen, die das Meer zurückließ, noch den Boden zu wärmen, daß er die Geschlechter der Menschen freiwillig ernähre, welche der Strom der Völker dahin verschlug. Diesen Geschlechtern ist die Aufgabe gestellt, daß sie mit der Natur ringen, sie sollen den Boden im Kampf mit den Stürmen und Gewässern sich selber machen.

Eine harte Aufgabe! und wie viele Jahrhunderte darüber verstrichen, sie ist noch heute nicht zu Ende. Noch immer müssen sie arbeiten im Schweiß ihres Angesichts, daß sie den Sand bändigen und festigen, den der Wind unter der Pflugschaar wegweht.

Wie oft ward diese Arbeit unterbrochen! und gerade dann, wo es den Anschein hatte, als sei die Ernte endlich vor der Thür. Von den Unglückszeiten zu schweigen, die wir oder unsre Väter noch miterlebt, es hat auch in der Vorzeit wohl kein Land und kein Volk so viel und so schwere Prüfungen überstanden als das unsre. Das geht weit hinauf, und es hält schwer, daß wir diese Zeiten vergleichen und entscheiden, welche die schlimmste war. Denn wer leidet, meint, ihm ginge es am schlimmsten, ja unser Gedächtniß ist dann so kurz, daß uns das ehedem Erduldete gering vorkommt gegen das Uebel, unter dem wir im Augenblick seufzen. So vergaßen wir, als der Druck der Franzosen auf uns lastete, des Drucks, den die Väter und Urgroßväter im siebenjährigen Krieg ertragen, und so hatten die dazumal auch vergessen, um wie viel schlimmer der dreißigjährige war.

Schon im frühen Mittelalter hatte die Mark Brandenburg eine stolze Stellung gewonnen. Aber mit dem Wappen der Askanier, das die Geschichte über ihrer Gruft zerschlug, war es, als sei der Zauber gelöst, der die Stücke zusammenhielt zu einem Ganzen. In den Sand fuhr wieder der Sturmwind, in flüchtigen Wolken bedeckte er die Saaten und Gärten, er zerstörte die Straßen und Gehege, die Dämme und Flüsse, und aus dem kaum gebändigten Sumpf mußte die Pflugschaar fort. Das Grundwasser quellte auf und die alte Wildniß herrschte wieder um die junge Sitte, als sei alle ihre Arbeit vergebens gewesen und ihr Dasein ein schönes Märchen.

Aber sie haben nicht umsonst gelebt, nicht umsonst gearbeitet. Denn wo der Boden gut ist und die Arbeit leicht, wächst nicht das Geschlecht auf, das den Stürmen widersteht und Zucht und Sitte in sich stark werden läßt, daß es herrsche über die Schwankenden und die Schwachen, die Zuchtlosen und die Verweichlichten. In diesen Landen wollte der ewige Geist ein starkes Geschlecht, das trotzen sollte den Stürmen, und warf es einer nieder, sollte es nicht verzweifeln, vielmehr Kraft haben, sich wieder zu erheben. Ein solch Geschlecht wird erzogen nicht in der Fülle, sondern in der Armuth, nicht im Besitz, der vom Vater auf den Sohn erbt, sondern in Niederlagen, in allerle Anfechtungen und in Mißgeschick. So stählt sein Muth sich, da lernt es die Arme brauchen und den Sinn anstrengen; es muß suchen in dem Reich des Geistes nach Mitteln, die ihm die Natur vorenthält. Deshalb sind ihm die Störungen, welche die Saaten vernichteten und seine Gebäude niederwarfen, nicht ein Fluch sondern ein Segen, und deshalb ist es gut, daß es so oft wieder anfangen muß mit neuem Muth und neuer Erfahrung, damit es nicht veralte und grau werde in den Satzungen und Gewohnheiten, sondern länger frisch bleibe und jung in dem großen

Völkerleben, wo nur die untergehn und aussterben, die meinen, sie seien fertig und vollkommen.

Und so hat es sich bewährt durch 700 Jahr bis heut. Die Mark Brandenburg ist groß geworden nicht durch Metallschätze, die unter der Sandscholle aufleuchteten, nicht durch hundertfältige Frucht goldner Aehren, nicht durch den Handel, der die Schätze der Welttheile durch ihre Flüsse führte; sie ward groß durch die Ausdauer im Unglück. Geschlagen und getreten, ins Elend getrieben und halb vernichtet, sammelte ihr Volk sich immer wieder zu alter Kraft. Da weckte die Noth, wenn sie am ärgsten war, die rechten Helfer, Helden in Stahl und Eisen, aber mehr noch Helden darin, daß sie heller als ihre Zeit erkannten, was ihr Noth that. Mit scharfem Messer schnitten sie in die Wunden und warfen das böse Fleisch aus, taub gegen das Geschrei derer, die riefen, es sei doch ihr Fleisch. So mit Verstand und Einsicht stattete der Herr diese Retter ihres Volks aus, daß ihr Blick weiter sah, als ihr Arm reichte, und der Geist war mit ihnen. —

Die erste That, durch welche die Hohenzollern in der Mark Brandenburg für den modernen Staat das Fundament legten, war die Niederwerfung der Raubritter; die zweite die Bändigung der aufständischen Städte. Die letztere in den Jahren 1442 bis 1448 ist der Inhalt des „Roland in Berlin".

Der Roland ist ein steinernes Standbild, welches symbolisch das Recht der Stadt auf den Blutbann ausspricht. Mit der Zertrümmerung dieses Standbilds durch den Kurfürsten Friedrich II. schließt der Roman.

Hüter des Roland und gleichsam sein Repräsentant in Fleisch und Blut ist der Bürgermeister Johannes Rathenow, eine ideale Figur, deren leitender Grundsatz, Recht muß Recht bleiben, die Probe in der Wirklichkeit bestehn soll. Nicht ohne gewaltthätige und despotische Neigungen, fragt er doch bei Allem, was er beginnt, zunächst darnach, ob es dem Rechtsprincip entspricht,

kommt dadurch in Conflict mit allen Parteien und wird öfters genöthigt, seinen Zwecken zuwider zu handeln. Ihm gegenüber steht der Hohenzoller Friedrich Eisenzahn mit dem genialen Bewußtsein dessen, was nothwendig ist, und mit geringer Scheu vor Herkommen und geschriebenem Recht. Beide leiden durch die einseitige Durchführung ihrer Ueberzeugung auch innerlich Schaden: Rathenow endigt nicht blos in der Verbannung, sondern er sieht das Recht seiner Stadt gebrochen, ohne etwas dagegen thun zu können, und muß seiner Ueberzeugung zuwider die Einwilligung zur Vermählung seiner Tochter mit einem Plebejer geben. Er hatte sich vermessen, diese Vermählung zu hindern, so lange der steinerne Roland auf seinem Platz bliebe; da dieser nun gestürzt ist, bricht sein Trotz und er muß sich fügen. Doch auch der Kurfürst endigt nicht glücklich: die redlichen Männer in der Stadt versagen ihm den Dienst, er muß den Schlechtesten an die Spitze stellen, und vierundzwanzig Jahre nach der Unterwerfung von Berlin sehn wir ihn, müde und krank, sein Land verlassen; das alte Raubritterthum wuchert in seiner nächsten Nähe. „Die alte Roheit bricht heraus, sobald der Herr den Rücken kehrt. Nur noch zehn Schritt, und ihr seid mich los."

Der Gegensatz ist vortrefflich gedacht und die Anlage nicht unpoetisch. Zwischen den beiden Helden ist eine gewisse Aehnlichkeit. Den lebenslustigen Rittern schaudert der strenge, kalte Blick des Kurfürsten durchs Mark, und ebenso unheimlich sind den Bürgern die Rathenows. „Weiß der Himmel! in der Familie ist doch was, man weiß nicht was; aber es ist nicht wie bei andern Leuten. Mit dem Alten wird man nicht froh; sieht doch sein Gesicht aus wie der Roland selbst. Man meint immer, er wolle einem in die Seele schauen, und wenn man das Glas an die Lippen setzt, muß man nicht denken, man thue was Unrechtes, wenn er darauf sieht!" Diese Fremdheit des Fürsten gegen seine Junker, des Bürgermeisters gegen seine Städter ist ein gutes

Symbol für den Idealismus, der nicht aus der vollen Natur des Volks heraus empfindet und urtheilt, sondern nach einem Princip, das zum Theil auf dem Eigenwillen ruht. Es ist vortrefflich gezeigt, wie dem Bürgermeister, der den Rechtsbegriff aus dem Vollen und Großen nimmt, die kleinlichen Rechtsbedenken und Rechtsansprüche der Parteien gegenübertreten, wie er beim redlichsten Willen zu falschen Schritten kommt. Die Stadt ist einem Plebejer Geld schuldig, sie weigert die Zahlung, weil rechtlich nicht ausgemittelt werden kann, wer der Verpflichtete sei. Rathenow übernimmt die Zahlung selbst, kommt dadurch in Verdacht, das niedre Volk gegen die Patricier aufzuhetzen, wie es in ähnlichen Fällen in der römischen Geschichte vorkam; wird abgesetzt, braucht Gewalt und läßt sich endlich verleiten, gemeinschaftlich mit den demokratischen Mißvergnügten beim Kurfürsten gegen die Stadt zu klagen. Dadurch baut er selbst dem Herrn die erste Brücke zur Unterwerfung der Stadt. Daß er nun die Bürger zum Widerstand aufregen will, fruchtet nichts mehr; es entsteht eine allgemeine Verwirrung, er hat bei keiner Partei rechtes Vertrauen, und muß endlich das Amt, das er als Erwählter der Stadt geführt, aus den Händen des Kurfürsten annehmen. Nun giebt es eine Reihe von Conflicten, er macht es Keinem von beiden recht und wird endlich in die Verbannung geschickt. Nachdem er mehrere Jahre in Zurückgezogenheit gelebt, drängen sich die politischen Wirren wieder an ihn heran. Die Berliner haben einen Aufstand gemacht, den vom Kurfürsten eingesetzten Bürgermeister vertrieben: dieser führt offenen Krieg gegen die Stadt, heimlich vom Kurfürsten unterstützt, und Rathenow hat nun zu wählen, wem er sich anschließen soll. Ein kluger und wohlgesinnter Freund, der Bürgermeister von Brandenburg, Nikolaus Parvenitz, sucht die Entscheidung auf die Frage zurückzuführen, in welcher Stellung er am meisten nützen könne? Das weist aber Rathenow zurück, und legt sich ausschließlich die Frage vor: welche

von den beiden Parteien augenblicklich im Recht ist? Das ist die Stadt; er kehrt nach Berlin zurück und versucht den Widerstand gegen den Kurfürsten zu organisiren, aber gegen die Uebermacht muß er den verruchtesten aller Raubritter zu Hülfe nehmen, der nun in der Stadt eine unerträgliche Willkürherrschaft einrichtet, bis endlich Bürgermeister und Rath das schwere Wort aussprechen: Es muß sein! Die Stadt unterwirft sich unbedingt, Rathenow geht mit Zurücklassung seiner Kinder freiwillig in's Elend.

In der Darstellung dieses Conflicts zwischen zwei Principien weiß der Dichter mit Geist und Empfindung die eine oder die andre Seite hervorzukehren; doch geht einigermaßen das Gedachte in der Natur der beiden Helden auch auf die Darstellung über: man hat nicht immer die Empfindung, Menschen von Fleisch und Blut vor sich zu haben. Was es mit den Parteien eigentlich auf sich hat, erfährt man mitunter mehr, wenn untergeordnete Naturen in den Streit gezogen werden.

In der Mitte zwischen den Städten Berlin und Köln liegt eine Barbierstube, vom Rath privilegirt. Der Kurfürst, der einmal verkleidet nach Berlin kommt, hat Lust sich dort ein Schloß zu bauen. Da bemerkt ihm der Barbier, ein Recht lasse sich Niemand abkaufen: „So lange als rechts vom Spreefluß Berlin liegt und links Köln, wird die Badestube an der langen Brücke stehen, und wenn Hans Ferbitz nicht mehr lebt, so lebt doch sein Recht.“ Es ist das eine Parodie auf das Verhältniß Rathenow's zum Roland, die aber die Sache um Vieles deutlicher macht. Die Stelle erinnert an die „Kronenwächter“, wo der Bürgermeister Berthold um der Zweckmäßigkeit willen eigenmächtig eine Winkelgasse verbaut, durch welche nach dem Gewohnheitsrecht die Mägde das Wasser tragen durften, und dadurch mit der Stadt in Conflict kommt. „Ob man denn nicht ein Recht“, fragt der Kurfürst seinen Kanzler, „wenn es alt wird und schädlich, so gut abtragen kann wie ein altes Haus, das den Einsturz droht?“ — In

ähnlichem Sinn spricht sich der verständige Nikolaus-Parvenitz gegen seinen Gastfreund Rathenow aus.

„Was wir thun dürfen, das steht geschrieben, aber was wir thun sollen, das steht nicht Alles verzeichnet. Sein Recht kennt Jeder; das Rechte, was sich schickt und gut ist, kennen Wenige. Das Recht weist immer hinter uns; es ist ein Land, darin wir waren, nun aber treten wir heraus. Das Rechte liegt vor uns wie eine weite Gegend, in die unser Fuß zum ersten Male tritt, und wir wissen nicht die graden Wege, weil wir noch nicht darin gegangen sind, wir müssen sie suchen. Wer da immer noch zurückdenkt an die Wege im vorigen Lande, verirrt leicht. Wir sollen uns zurecht finden im neuen Lande; die alten Weisungen reichen nicht aus. Wir müssen uns schicken und lernen uns fügen in das Neue. Hart ist's oft, wenn der Fuß schon müde wird, noch lernen müssen, aber was wir lernen müssen, ist nicht immer das Schlimme."

„Und das Recht muß doch bleiben", sagte Johannes, als er allein war, „wer kann denn nicht geschehn machen, was geschehen ist!"

Der tragische Conflict ist hier so bestimmt als möglich ausgesprochen. Der Idealist hat in der That Zustände im Sinn, zu deren Erneuerung alle Bedingungen fehlen. Weil er zu sehr in seinem Innern lebt, sieht er nicht die Dinge, die draußen sind. Auf der andern Seite würde es schlimm mit der Welt stehen, wenn sie aus lauter Realisten bestände, die durch alles Aeußerliche umgelehrt und bestimmt werden. So haben die beiden entgegengesetzten Naturen ihr Recht, und erregen beide unser Mitgefühl.

Es ist aber nicht der tragische Inhalt, der dem Roman seinen Reiz giebt: es ist vorzugsweise die Genremalerei. Die tragische Geschichte ist glücklich gedacht, aber sie zersplittert sich in ihren Motiven zu sehr; die Phantasie wird zerstreut, und muß

immer erst durch starke Drucker wieder aufmerksam gemacht werden. Die Genremalerei dagegen ist in den lebendigsten Farben und Strichen, sie nimmt ohne Mühe die Aufmerksamkeit gefangen und geht dem Gedächtniß nicht wieder verloren. Wir erfahren aus dem „Roland von Berlin", wie gegen Ende des Mittelalters das Leben in einer deutschen Stadt beschaffen war, und wir lernen es von allen Seiten kennen.

Da werden wir zuerst in das gemeinsame Rathhaus von Berlin und Cöln eingeführt. Es ist nur zum geringsten Theil in Stein, aber damals baute man in Fachwerk nicht minder kühn und lustig als aus Stein und Mörtel. Da fand man dieselben Formen in den himmelhohen hölzernen Häusern wieder, über die wir in den gothischen Baudenkmälern aus Sandstein staunen, ja die Laune erging sich noch wunderlicher und bunter in dem gefügigern Holz, da der Stein strengere Regeln vorschreibt. Die überragenden oberen-Geschosse mit wunderbar geschnitzten Balkenköpfen, die ausgebauten Eckthürmchen und Söller, wodurch die engen Straßen oft ganz überdacht wurden, davon war nicht der Mangel an Raum allein der Grund, es war ebenso oft die Laune des Baumeisters. Wie schöne Mohren und Türken und allerhand Ungeheuer zeigte das kunstvoll geschnitzte Holzwerk und wie grimmig gähnten die Drachenköpfe von den Traufen! Ueberall, wo eine Mauerwand sich blosgab, war sie mit bunten Malereien überdeckt: da ritt der heilige Georg und tödtete den Lindwurm, der heilige Florian goß Wasser über die Feuersbrunst, der heilige Martin theilte mit dem Schwert seinen Mantel mit dem Armen, der ihn anbettelte.

In diesem Hause nun tagen die Geschlechter der Vertreter von Berlin und Köln und berathen über das Wohl der beiden Städte. Es ist ein wildes Toben und Lärmen, noch verstärkt durch die Volksmenge, die sich unter den Fenstern des Rathhauses drängt; aber die Zeichnung ist eben so deutlich als lustig,

man unterscheidet genau die einzelnen Figuren, die Parteien und ihren Einfluß.

Aus dem Rathhaus treten wir in die Wohnstube, zum Bürgermeister Rathenow. Sein Haus liegt an einem Winkel um die Nicolaikirche, die engen kleinen Fenster auf die hochgewölbten des Gotteshauses gerichtet. In eckichten Winkeln, in abschüssigen Gassen zu wohnen war damals kein Zeichen der Armuth und Niedrigkeit; Stürme und Strömungen brachen sich dort leichter als in breiten, langen Straßen; und was war die Geschichte einer Stadt im Mittelalter anders als fortlaufende Reibungen, Stürme und Strömungen zwischen den Gewerken und Geschlechtern! Je enger, verschlungener, in einander genestelt sie wohnten, desto behaglicher, sicherer dünkten sie sich. Das enge Haus des Bürgermeisters hatte so viel Behagliches, als niedrige Stuben, kleine Thüren, Treppchen und Gänge, die dazwischen laufen, nur gewähren mögen: die Balken konnte man mit der Hand erreichen, aber sie waren sauber beklebt mit bunten Bilderbogen aus Nürnberg; die Wände waren besetzt mit zierlichen Tischen und Schränken von Ebenholz und Nußbaum, ausgelegt mit kostbaren Figuren von Elfenbein und Perlmutter. In den Nischen standen aus Holz geschnitzte Bilder der Jungfrau Maria und des heiligen Nicolaus.

Es ruht auf dem Hause ein alter Fluch. Die Rathenows waren ein ehrgeiziges Geschlecht, oft in Conflict mit der Stadt; aber sie haben sich mit ihr wieder ausgesöhnt und eine verwandte Familie ihr aufgeopfert. Eine Angehörige dieser Familie lebt in dem Hause und sucht den Bürgermeister fortwährend daran zu erinnern, daß der steinerne Roland vor dem Fenster, das Symbol der Gerechtigkeit, zugleich das Symbol der Blutgier ist. Der gute Genius des Hauses ist die Tochter des Bürgermeisters, Elsbeth, ein reizender Mädchenkopf, mit allen charakteristischen Eigenschaften des fünfzehnten Jahrhunderts. Elsbeth's

Liebesverhältniß ist nicht von großem Interesse, wie überhaupt W. Alexis in keinem seiner Romane eine Liebesgeschichte erzählt hat, an der man warmen Antheil nehmen könnte. Dagegen hat er die Gabe, Mädchen nicht blos anmuthig, sondern auch tüchtig darzustellen, ohne doch ihre kleinen weiblichen Schwächen zu verschweigen.

Aus der Wohnstube führt uns der Dichter wieder auf die Straße. Rathenow besucht seinen Amtsgenossen in Köln, den reichen Bartholomäus Schumm, um bei ihm eine Anleihe zu machen. Er kommt nur langsam vorwärts, weil in den engen Straßen ein großes Gedränge ist; die Handwerker und Händler treiben ihr Geschäft gern im Freien. Das Gedränge wird noch durch einen Fastnachtszug vergrößert, in welchem die unzufriedenen Gewerke gegen den hohen Rath satirische Opposition machen. Es kommt zur Schlägerei, in welcher Rathenow, gerade weil er die Sache zu ideal nimmt, keine gute Rolle spielt. Bei der Gelegenheit machen sich die verschiedenen Stände und die verschiedenen politischen Parteien in ihrer Eigenthümlichkeit geltend, und das alte Berlin wird von allen Seiten gewiesen. Der Zuschauer findet seinen Mittelpunkt in der Barbierstube an der langen Brücke, wo er zugleich von dem damaligen Stadtklatsch und den Moden des Tages unterrichtet wird. Noch anschaulicher treten diese bei einem Schmaus hervor, den der Rathsherr Wynn der Stadt giebt: wie die Patricier aßen und tranken, tanzten und den schönen Mädchen den Hof machten, bis es nicht blos zwischen den Herren, sondern auch zwischen den Damen zur Schlägerei kam, das erlebt man in sehr lustiger und behaglicher Stimmung.

Dann, um den Gegensatz zu empfinden, wird man in die unteren Regionen des sittlichen Lebens geführt, in die Judengasse, wo ein unterdrücktes Volk sich vor jedem Straßenjungen fürchtet und heimlich Rache brütet, und vor das Thor, wo der Rath eine Dirne auspeitschen läßt, weil sie sich an einer ehrsamen Patricier-

tochter gerieben. Was hinter diesen gemüthlichen Sitten für eine Brutalität steckte, wird man um so mehr gewahr, da sich diese Nachtscene mit einer anderen kreuzt, der Rückkehr eines schwer betrunkenen Raubritters, Köpkin von Zarnekow, aus Berlin, den seine Genossen im Schnee liegen lassen und der nun unter die Botmäßigkeit jener Dirne kommt.

Seine Genossen, Busso von Voß und Wedigo von Lüderitz gehören zum Hofadel des Kurfürsten, halten es aber nicht für unangemessen, heimlich Wegelagerei zu treiben; sie plündern einen Krämer, Berlin geräth in Alarm, und ein ganzes Heer, geführt von Henning Mollner, dem Liebhaber Elsbeth's, rückt gegen sie aus, während auf der andern Seite der Kurfürst selbst mit einem glänzenden Jagdgefolge sie bedroht. Die beiden Ritter finden Zuflucht in einem Vorsprung des Sees, welchen die Havel bei Spandau bildet.

Es sah damals wilder aus als jetzt; die Wände waren schroffer, von Lehmschichten und den tausendfach verschlungenen Wurzeln zusammengehalten; die hat nun Schnee und Regen längst heruntergespült, die alten Bäume sind gefällt, die Wurzeln, verfault und getrocknet, hielten nicht mehr die Erdschichten zusammen, und die Winterwasser schlemmten Sand und Kies und Lehm dem Meere zu. Wo ein jäher Grund war, da ist jetzt nur eine schwache Senkung. Spärlich sind die Seiten mit Gras und Haidekraut überwachsen, und die Kieferbüsche auf dem gelockerten Boden streben nicht mehr zu himmelhohen Stämmen empor. Damals wucherte mannshohes Farnkraut aus dem Boden. Wo jetzt trockne Tiefen sind, trichterförmig eingehend in die Erde, nur das hellere Grün am Boden verräth den ehemaligen Wassergrund, da waren tiefe stehende Gewässer, und hohes Schilf umkränzte sie, ein unfehlbares Versteck für Verfolgte.

Was nun in diesem Versteck die beiden gehetzten Raubritter empfinden, bis zuletzt der dicke Wedigo von seinem Spießgesellen

verlassen wird und allein bleibt, das ist mit einem bezaubernden Humor dargestellt. Er war kein Mann, der das Denken liebte, und überließ es gern Andern. Ausgestreckt lag er da, die Hände unter dem Kopf, und schaute in den Himmel und den Krähen zu, die in verdrießlicher Nähe über ihm flatterten. Das brachte ihn auf den ersten Gedanken: daß nämlich solch ein Vieh es besser hat als in gewissen Lagen ein Edelmann vom reinsten Blut. Dann fragte er sich, womit er das verdient? denn er war im Grund ein gutmüthiger Mann, der Keinem etwas zu Leide that, der ihn nicht reizte oder ihm nicht in den Weg lief. Wenn er Einem aufgelauert, so hatte es immer einen Grund. Entweder er hatte ihm abgesagt oder ein guter Freund, oder der Kaufmann gehörte zu einer Stadt, die es mit einem seiner Freunde verdorben, oder es war irgend sonst was vor Alters geschehen, was nun vergolten werden mußte. Also glaubte er sich immer im Recht, und begriff schwer, wer ein Recht haben sollte, ihm in sein Recht zu greifen.

Als nun der Wind ihm Waldhorntöne zutrug, die immer näher kamen, flehte er den heiligen Ritter Mauritius an, ihn, einen Ritter, nicht verderben zu lassen. Zwischen den Waldhorntönen klang aus weiter Ferne das lange Horn derer zum alten Berlin; und noch schrecklicher das Heulen und Kläffen der Hunde. Er hatte auch einmal die Hunde gehetzt auf Einen, und es war ein lustiger Tag für ihn und seine Cumpane gewesen, wie der Kerl gesprungen und gestürzt und geschrien und sich gewälzt und sie gallopirten hinterdrein und knallten die Peitschen und hetzten die Bestien. Jetzt fühlte Herr Wedigo, wie dem Kerl damals zu Muthe war. Und immer näher schmetterte es und hallte wieder, und immer näher das Geheul und Klaffen der Rüden, vom Wald, vom See. Das dürre Laub raschelte, er hörte ihre Sprünge, wie die Meute hereinbrach und wieder heraus, jetzt ganz dicht hinter ihm — nein, vor ihm. Da stand ein Thier auf der Höhe

mit funkelnden Augen, die Zunge heraus; nun schlug es an, sein Ruf dröhnte durch die Kiefern und im nächsten Augenblick züngelten elf giftige Mäuler ihm entgegen.

Als Gegensatz gegen diese Waldscene wird dann die Schmauserei des Hofs geschildert; man wird in die damalige Kochkunst eingeweiht, wie in die zierlichen Gespräche der fränkischen Ritter, die denn doch die Stammverwandtschaft mit den Berliner Bürgern nicht verleugnen können. Ungleich kräftiger aber wirkt die Schilderung des Räuberlagers in der Wendenschenke am Kickhovel, im Schneetreiben, vom Geheul der Wölfe begleitet. In Erkmann-Chatrians phantastischen Geschichten kommen ähnliche Wolfsbilder vor, aber unser Landsmann ist ihnen bei weitem überlegen.

Der Führer dieser wilden Räuberbande, der grimme Köpkin Zarnekow, wird endlich zur Hülfe gegen den Kurfürsten gewissermaßen als militärischer Befehlshaber nach Berlin berufen; wie er es da treibt, dafür hat W. Alexis allerdings ein großes Vorbild gehabt am wilden Eber der Ardennen.

Ich habe den Roman gleichsam in einzelne Genrebilder zerpflückt, glaube ihn aber damit richtig charakterisirt zu haben; denn die Dialektik des sittlichen Problems wie die Geschichte überhaupt sind nur das Bindeglied, durch welches die köstlichen Genrebilder zusammengehalten werden.

Der nächste historische Roman, „Der falsche Waldemar", 1842, geht in der Geschichte hundert Jahre zurück. Er ist schwächer als der „Roland", vielleicht grade weil er es mit der Tragik ernster nimmt und ihr einen zu großen Spielraum giebt. Zwar fehlt es auch diesmal nicht an köstlichen Schilderungen. Die Verwüstungen der Mark Brandenburg nach dem Untergang der Askanier, die Verschwörungen der Pfaffen mit den Feinden des Landes, weil der gegenwärtige Besitzer desselben auf Seite des von der Kirche gebannten Kaisers steht; die Züge der

Stellmeiser, die in den Wäldern die Reisenden anfallen — ein wenig zu sehr nach Ivanhoe zugeschnitten — die Portraits des Teufels von Soltwedel und des Raubritters Hans Lüddeke, die Herberge in der Stadt Brietzen, die Belagerung von Brandenburg, die Seelandschaft im Havelland, das alles ist vortreffliche Genremalerei. Aber es kommt gegen den Roland nicht auf, weil es leichter hingeworfen ist, während alles Interesse des Dichters sich in der Charakteristik der Hauptperson zusammendrängt.

Das Problem ist verlockend genug für einen echten Dichter; im „Demetrius" und im „Warbeck" hat Schiller etwas Aehnliches versucht: größeren Eindruck aber scheint auf W. Alexis das Vorbild Achim von Arnim's gemacht zu haben, der den Charakter des falschen Waldemar freilich anders, aber auch sehr mystisch auffaßt. Nur ist bei Arnim die Mystik Natur, sein ganzes Denken und Empfinden folgt andern Gesetzen als denen der gewöhnlichen Logik; das Traumleben spielt bei ihm natürlich in die wachen Zustände hinein, während W. Alexis sich das Mystische erst künstlich zurecht machen muß.

Schon gegen das Ende des „Roland", als Rathenow nach Berlin zurückkommt und fühlt, daß er für die Bürger eine mystische Person geworden ist, wird ein Anlauf zum Traumleben genommen: nur ist es das Volk, das träumt, nicht der Held. Anders im Waldemar. Buchstäblich genommen, ist er auch nach des Dichters Meinung ein Betrüger, obgleich dem Leser mitunter, noch gegen das Ende hin, unnöthigerweise Sand in die Augen gestreut wird. Es ist der Müller Jakob Rehbock, der früh in den Dienst des Grafen Waldemar getreten, mit allen seinen Heimlichkeiten vertraut ist, körperlich und geistig ihm ähnlich, und der bei dem Tode seines Herrn von ihm beauftragt wurde, zur Buße seiner Sünden eine Pilgerfahrt nach Jerusalem anzutreten Er ist, da er nach seiner Rückkehr sich für den verstorbenen Herrn ausgiebt, ein Betrüger: aber er selbst fühlt sich nicht als

solcher; die Intriganten, die ihn als ein Werkzeug benutzen wollen, werden durch die Hoheit seines Wesens beschämt und kommen nicht gegen ihn auf.

Das Bewußtsein seines Rechts liegt zunächst in dem Bedürfniß des Landes und in seiner Fähigkeit, es zu befriedigen. Die Mark Brandenburg ist am Rand des Untergangs, er fühlt in sich die Kraft ihr zu helfen, wie der wirkliche Waldemar es gethan haben würde. In diesem Sinn fühlt er sich als echt, und theilt den Glauben des Volks, das er zu retten gekommen ist. Er sagt es denen, die ihn aus dem Staub hervorgezogen, geradezu, daß sie Werkzeuge in der Hand Gottes gewesen sind, der ihn zu seiner Mission bestimmt hat.

Aber der Glaube an seine Echtheit hat noch einen mystischen Grund. Indem er übernahm, für die Sünde seines Herrn eine Wallfahrt anzutreten, hat gleichsam eine Seelenwanderung stattgefunden. „Ein Gelöbniß lag auf der Brust des Markgrafen, es ließ ihn nicht sterben, es ließ ihn nicht leben. Was war der, der es auf sich nahm, der mit den heiligen Aufträgen eines Sterbenden, die kein menschlich Ohr hörte, die kaum die erlöschende Stimme aussprach, nur der Blick verrieth sie, ins gelobte Land pilgerte? Er trug die Seele eines Andern, die letzten Wünsche, Gedanken, die allerheiligste Vollmacht, die ein Sterblicher dem Andern giebt. Wer solche Vollmacht übernimmt, der stirbt für sich, er wird ein Andrer. — Gestorben war ich für die Welt, für Kind und Haus, aber nicht für den Ruf Gottes, der über das Meer eine Brücke baute. Der große Waldemar hatte seine Sündenlast am Grabe des Herrn niedergelegt, der frei gewordene Waldemar, ihn rief Gott in sein Land zurück. Das ist Wahrheit. — Sinnst du nach über das Räthsel? — Und wer, Jüngling, kann dir mehr geben als Räthsel! Bist du dir selber keins?"

Auch so gefaßt, wäre das Problem eines echten Dichters würdig. Es ist W. Alexis aber ebensowenig gelungen, als es

Schiller in dem verwandten Problem der Jungfrau von Orleans gelungen ist: beiden vielleicht aus dem nämlichen Grunde. Sie haben für die Mischung der verschiedenen Elemente, Begeisterung, Wahn und Trug keine dialektische Entwicklung gefunden. Es kommt für Waldemar eine Zeit, wo er ein andrer wird, wo er den Glauben des Volks nicht mehr zwingt, weil er nicht mehr der ist, an den sie glaubten: eine Zeit, wo sein Wahn über das Maß hinausgeht, wo er sich für einen Propheten hält, und dann, da die Prophezeihung nicht eintrifft, als von Gott verworfen fühlt. Aber diese innere Wendung und Umkehr des Charakters ist nicht in kräftigen entscheidenden Zügen gezeigt, sie vertheilt sich in einzelne unbedeutende Momente, oder wird auch wohl wieder künstlich zusammengedrängt; was der Dichter dachte, nahm für ihn keine greifbare Gestalt an.

Neben dem Helden ist der breiteste Raum der Gräfin Mathilde von Nordheim gegeben: ein dämonisches Weib, etwas Kunigunde von Turneck, etwas Adelheid Weislingen. Mit der letztern hat sie auch das Ende gemein, ja die vier Sendboten des heimlichen Gerichts sind aus der dritten Ausgabe des Götz copirt. Sie ist grausam von Natur, des Hasses fähig, in den meisten Fällen eine kalte Coquette, und doch geht ihr Haß aus betrogener Liebe hervor und schmilzt völlig, als sie den Geliebten wiedersieht. Für die widersprechenden Momente ihres Charakters das Bindemittel zu finden, ist dem Dichter nicht gelungen; sie erscheint sich oft selbst als Räthsel, es ist ihr einsam zu Muth und es schaudert ihr wie unter Gespenstern. Die Rechtfertigung, die sie gegen ihre Tochter ausspricht, stimmt mit den Thatsachen nicht überein. „Vielleicht wollte Gott nur Gewürm, und verdammte, die den Hals aufrichten. Deiner Mutter Herz schlug zu laut; ihr Sinn war zu frei, ihr Arm griff zu kühn aus. Nur deshalb zerbrach, was ich formte, zerging in Luft und Nebel, was ich zu fassen wähnte.“ Was dem Dichter bei dieser Figur vorschwebt, ist ihm

im Grund erst beim Proceß der Geheimräthin Ursinus klar geworden.

III.

Als im 19. Jahrhundert die Kunst der Landschaftsmalerei wieder aufkam, suchte man das Naturschöne in der Fremde, man that es nicht unter dem Vesuv: jetzt haben wir gelernt, im Naheliegenden das Malerische zu erkennen. Die wirklichen Meister wissen eine wüste Regenlandschaft und eine öde Steppe so in ihrer Eigenthümlichkeit hervortreten zu lassen, daß sie wirkt und ergreift. Auf die Dichtkunst ist das von segensreichem Einfluß gewesen.

Wenden wir uns noch einmal zu „Cabanis" zurück. — Etienne, von einem Kameraden, einem Chevalier französischer Abkunft, begleitet, kommt auf dem Wege nach Berlin durch die Luckauer Haide.

Etienne lag unter hochstämmigen Kiefern und sein Auge verfolgte das Spiel der vom lauen Luftzug durchschauerten Wipfel. Es war tiefe Stille in der weiten Haide. Nur die Bienen summten um die violetten Blüthen des Haidekrautes, ein einsamer Specht hämmerte an den Fichtenstämmen, Krähen flatterten um das Nest oben. Das helldurchsichtige Himmelsblau verrieth den nördlichen Herbsttag und doch brannte die Mittagssonne. Etienne sog den duftigen Harzgeruch ein, und sein Auge verfolgte das Spiel, das der Wind mit einem Tannenapfel trieb. Er nickte den rauschenden Kiefern zu, und horchte mit Lust der eintönigen Musik, die sich fortwiegte auf den Wipfeln meilenweit. — Indeß tränkt sein Kamerad die Pferde.

„Das unterscheidet allein unsere vertrackten Sandwüsten von den afrikanischen, daß man Wasser trifft."

„Höre doch das Rauschen über uns! es hat mich lange keine

Stimme so bewegt; mir ist, als bewillkommten mich die Geister meines Vaterlands."

„Und mich, wenn die zähen knorrigen Kiefernäste geschüttelt knarren, überläuft eine Gänsehaut. Wie kann man in Italien gelebt haben und nicht gähnen bei dem tristen Nadelholz! Wäre es noch in Schottland oder Norwegen, wo die Fichten, von Nebelstreifen durchschwitzt, auf schroffen Klippen in den Abgrund schauen, wo ein Orkan sie fassen und hinunterschleudern kann. Hierzulande sind sie nichts als die personificirte Langeweile: ohne Abdachung oder Terrasse, auf einem so dürren Waldfleck, daß selbst sie für ihre Wurzeln keine Nahrung fanden. Da schaue diese lieblich violetten Blumenfelder von Kraut! wenn ich mit dem Fuß durchfahre, ist es, als ob ich mit dem Stiefel durch eine staubige Kratzbürste streifte. Sonst gedeiht nicht einmal das Kraut, die weißen und gelben Flechten halten kaum den Boden zusammen, als hätte die liebe Sonne sich in der Mark in puren Sand umgesetzt."

„Chevalier! sieh doch oben das Hellblau an! ich glaube, es schwimmt kein Atom darin."

„Weil der Himmel nichts zu reflectiren findet. Nun denke dich im August her, wenn die Mittagssonne brennt wie in der Provence. Du hast dich verirrt in der meilenlangen Haide, wo jeder Weg ein Holzweg und jeder Baum ein Meilenzeiger ist, an dem geschrieben steht: du kannst hingehn, wohin du willst! Die Zunge lechzt dir wie einem tollen Hunde, Stirn und Scheitel glühen, und die Fußsohlen versinken in dem trocken gekochten Pulverstaub. Wenn du halb verschmachtet dich hinwirfst, findest du unter den Nadeln kaum Schatten; kein Gras, kein schwellender Moosteppich, so weit das Auge reicht, und fällst du endlich hin, so mußt du zufrieden sein, wenn die Ameisen nicht über dich herfallen." —

Wie der verwöhnte Chevalier, so hat wohl häufig der Nord-

deutsche selbst empfunden, wenn er zu Fuß die Mark durchstreifte. Der erste Eindruck ist trostlos, und man kann sich schwer vorstellen, daß in dieser Art von Landschaft Poesie stecken soll. Wilibald Alexis hat diese Poesie entdeckt und sie mit einer so gewaltigen Kraft herausgetrieben, daß sie nun auch dem Unempfänglichsten aufgeht. Er hat dem Märker das Auge zu öffnen verstanden für das tausendfache Schöne, das in seiner Sandwüste liegt.

„Die Sonne wirft den scharfen Strahl auf die Gipfel der Berge und in die Thäler, sie leuchtet so hell auf das Dächermeer der Städte, als auf die bemoosten Hütten der Dörfer. Ueberall schafft sie Bilder, und sie fragt nicht nach Vornehmheit und Schönheit, ob sie die Firnen der Alpen anglüht, oder ihren Abendhauch in den Hagedorn sprenkelt, da auf dem einsamen Rain, wo nur die Mücken wirbelnde Kreise durch die goldene Gluth ziehn."

„Wenn die Monotonie einer afrikanischen Wüste den Maler zum Bilde begeistern kann, was nicht auch eine unsrer Moorgegenden? Das Licht macht die Landschaft; die Stimmung, in der wir sie betrachten, drückt ihr den Charakter auf. Der einsame Raubvogel, der über dem buntschillernden Wasserspiegel schwebt, die graue Weide, vom Winde zerrissen, das bleichende Gebein eines Thieres, ein morscher Wegweiser, dessen Arme niedersinken, eine überwachsene Wagenspur, die in Gras und Moor sich verliert — hauche das rechte Licht darauf und bringe den Sinn dafür mit, so ist das Bild fertig.

Ein regniger Tag in den Umgebungen der Hohen-Ziatz. „Aus dem graudunstenden Horizont schoß ein mattgelber Lichtstrahl auf das Torfmoor. Es war kein lebendiges Wesen da, so weit das Auge trug. Auch der Wind bewegte nicht die entblätterten Gesträuche. Grau in Grau umspannte Himmel und Erde. Und doch hätte es einen Maler entzücken können, das

weite Bild absterbender Natur. Die scharfgeschnittenen Torfgräben mit ihren grauen Wasserlinien freilich nicht, aber diese Linien liefen nur aus wie Radien, welche die Cultur hineingeschnitten in die noch unbewältigte Masse. Freilich hatten schon die Väter Torf gegraben, aber das war lange her, und die Natur hatte wieder Besitz genommen von ihrem Eigenthum. Die scharf abgestochenen Wände waren eingefallen, das quellte über, Gestrüpp und Schilf wucherten, und die braun-gelben Hügel waren überwachsener Auswurf des Spatens. Da verfiel eine Hütte, von den alten Torfgräbern zum Schutz vor der Witterung errichtet; aus ihrem eingesunkenen Dach wuchsen junge Birken auf, und wenn der schräge gelbe Strahl alle die aufquellenden Wasserstrahlen traf, wenn er sich drüben am Horizont an den bloßgelegten Hügeln brach, die ihren rollenden Sand ins Meer schütteten, konnte man sagen, die Gegend blitzte, lebte. Es war aber nur das letzte Aufblitzen, hätten Andre gesagt, eines Sterbenden: seine Augen starren noch einmal die Gegenstände an, die er nicht mehr sehn soll, und im Körper ist schon Todesfrost, der ihn niedersinken läßt, ein starrer Klumpen, Erde um Erde zu werden. Wenn die Wolken sich schlossen, der Strahl versank, schillerten und blitzten auch die Wasser nicht mehr, es ward alles wieder Grau in Grau."

Mit besonderer Farbenkraft entwickelt W. Alexis die Poesie der Haide. „Wer im heißen Sommer durch eine märkische Haide reist, denkt, da können keine Geister und Kobolde wohnen. Komm aber, wenn Abends der Wind anhebt und ein Gewitter im Anzug ist, wenn es durch die fernen Büsche flüstert, die welken Blätter sich am Boden bewegen, der Staub sich hebt und die ersten Vögel als ängstliche Boten hin und her flattern: wenn dann ein Stoß und wieder einer wie ein Kanonenschuß aus dem Walde fährt, weiß der Schäfer, was es zu bedeuten; er steckt den Strickstrumpf ein und sucht den übergipfelten Abhang, der Hund

treibt die Schafe zusammen. Wenn es dann heraufkommt, der Sand sich wirbelt, als wolle er ingrimmig den Hagebuttenstrauch, der noch von seiner Armuth Nahrung saugt, in die Lüfte schleudern, wenn die Riesenarme der rothen Kiefern knarren und sich schütteln, die Krähen Unglück kreischend in die Höhe steigen, um sich in dem Aufruhr der Lüfte zu wiegen; sie wissen nicht wohin; wenn die ersten dicken Tropfen durch die Sandwolken fallen, und es nun prasselt, peitscht, dunstet, heult: dann möchtest du das Ohr schließen, um die hohlen Geisterstimmen nicht zu hören. Aber es sind nur polternde Geister. Wohl knicken sie manchen jungen Stämmling, wohl bricht eine schlanke Birke und stürzt eine morsche Buche entwurzelt über das Gestrüpp, es zerdrückend; aber es muß arg kommen, wenn die hochgewipfelte Kiefer, die in grimmiger Geduld ihre Schmerzenslaute in den Sturm schickt, der Gewalt unterliegt. Neckische Kobolde nur sind's, die den Wandrer glauben machen wollen, daß eine Sündfluth im Anzuge sei, und wenn er sich in heillose Angst jagen läßt, Gelübde auszustoßen, die er nicht halten kann, so lachen sie hinter seinem Rücken. — Oder sahen wir nicht oft die dicke, schwere Wetterwand ansteigen, der Hauch berührt schon unser Haar, und während die Schlossen über uns herabgießen, blitzt es vor uns, und durch einen Blitz erblicken wir pures Gold — eine Reihe ferner sonnbeschienener Sandhügel, daß wir ausrufen möchten: ach, wenn wir dort wären! — Und wären wir dort, ständen wir weitab verirrt auf einer nackten Scholle, während das Schild der Schenke drei Schritt vor uns an der Stange knarrte, und wir sahen es nicht. Den Wandrer in die Irre zu führen, bis er das Nächste und sich selbst vergißt, das ist Koboldslust." —

„Wenn du aus einem langen, bangen Kiefernwald kommst, der von oben aussieht wie ein schwarzer Fleck Nacht, welchen die Sonne auf der Erde zu beleuchten vergessen; und nun fangen sich die hohen Bäume zu lichten an, die schlanken braunen Stämme

werden vom Abendroth angesprenkelt, und die krausen Wipfel regen sanft ihre Nadeln in den freier spielenden Lüften, da wird dir wohl zu Muth um's Herz. Das Freie, was du vor dir siehst, sind nicht Rebengelände und plätschernde Bäche aus fernen blauen Bergen über ein Steinbett schäumend, es ist nur ein Elsenbruch, vielleicht nur ein braunes Haidefeld, und darüber ziehn sich Sandhügel hinauf, in denen der Wind herrscht, das magere Grün, das von unten schüchtern hinaufschleicht, anheulend wie ein neidischer Hund, der über seine nackten Knochen noch murrend Wache hält. Eine Birke klammert sich einsam an die Sandabhänge, ein Storch schreitet vorsichtig über das Moor, und der Habicht kreist über den Büschen. Aber es ist hell da, du athmest auf, wenn der lange, gewundene Pfad durch die Kiefernacht hinter dir liegt, wenn das feuchte Grün dich anhaucht, das Schilf am Fließ rauscht, die Käfer schwirren, die Bachstelzen hüpfen, die Frösche ihren Chor anheben, und dein Auge dem Luftzug folgt, der leise über die Haidekräuter streift."

„Es ist der stille Zauber der Natur, die auch die Einöden belebt; und ihr Auge ist auch hier, denn dort hinter dem schwarzen starren Nadelwald liegt ein weiter stiller, klarer See. Er hüllt sich ein, wie ein verschämtes Weib, in seine dunkelgrünen Ufer und möchte sie noch fester um sich ziehn, daß kein unberufener Lauscherblick eindringe. Er spiegelt sie wieder in seinem dunkeln Wasser, mit ihrem Rauschen, mit ihrem Flüstern. Aber das dunkle Wasser wird plötzlich klar, wenn die Wolken vorüberziehn, ein Silberblick leuchtet auf; der blaue Himmel schaut dich an, der Mond badet sich, die Sterne funkeln. Dort ergießt der volle See sein Uebermaß in ein Fließ, das vom Waldrand fort durch die Ebene sich krümmt. Hier bespült es Elsenbüsche, die es überschatten und gierig seine Wellen aufschlürfen möchten, sickert über in nasse Wiesen und wühlt sich dort im Sande ein festeres Kiesbett, um Hügel sich windend, an Steinblöcken vorüberspudelnd

und durstige Weiden tränkend. Die vereinzelten Kiefern, Vorposten des Waldes, wettergepeitscht, trotzig in ihrer verkrüppelten markigen Gestalt, blicken umsonst verlangend nach den kühlen Wellen: nur ihre Riesenwurzeln wühlen sich unter dem Sande nach dem Ufer, um verstohlen einen Trunk zu schlürfen."

Diese prachtvollen Landschaftsbilder sind aus dem Roman, welcher in diesem Genre das Größte leistet, den „Hosen des Herrn von Bredow" (1846). Vorher, 1843 hatte Wilibald Alexis in „Urban Grandier oder die Besessenen von Loudon" wieder einmal einen Ausflug in das Ausland und die Romantik gemacht. — In dem neuen Roman kommt das märkische Naturgefühl zu seinem vollsten Recht. Meisterhaft ist namentlich Hans Jürgen's nächtliche Irrfahrt, wie er sich im Walde und im Moor verirrt, und von weitem die Glocke des Klosters Lehnin hört, während Knecht Ruprecht ihm von den mythologischen Bildern der Heimath erzählt.

Noch mehr als in dem städtischen Wohnhause der Rathenows wird man auf der Burg Hohen-Ziatz zu Hause.

Auf einer Anhöhe, die aus den Sumpfwiesen vorragte, war sie gebaut. Ringsum wo die Gräben und Teiche aufhörten, zogen sich weite Föhrenwälder auf unebenem Boden, dessen Bestandtheil der helle weiße Sand, schon dicht neben dem schwarzen Moorboden zu Tage lag. Enge und krumme Wege schlängelten sich mühsam durch die Waldung, und die Roggen- und Haferfelder, die in der Lichtung der Forst lagen, schienen dem Auge im Verhältniß zum Walde so klein, daß es zweifeln konnte, ob die in der Burg wirklich davon leben konnten. Und doch stieß auf der einen Seite noch ein kleines Dorf daran, dessen elende Lehmhütten sich aus der Niederung in den Wald verloren.

Aber ein sichres Nest mußte es in alten Tagen gewesen sein. Der Hügel, auf dem das Schloß gebaut war, war nicht Sand, sondern festgestampfte Erde, mit kurzem dichten Rasen be-

kleidet; bei genauerer Betrachtung sah man ihm an, daß er wenigstens in seinen oberen Theilen nicht das Werk der Natur, sondern der Menschenhand war; ein Bollwerk, ein alter Burgwall der Wenden, auf dem erst später die deutsche Cultur mit Steinen gemauert hatte. Aber ein Schloß, wie sie im Frankenlande oder in Schwaben auf den Bergen und Hügeln mit den rothen Ziegeldächern in der Sonne flimmerten, war es doch nicht geworden. Die dicken Mauern und Thürme, die über und hinter den Erdwällen sich erhoben, waren nicht in dem Verhältniß ausgebaut, als sie angelegt schienen. Den Herren mochten die Mittel ausgegangen sein, mit so schwerem Geräth ein Haus aufzubauen. Sie waren zu dem Stoff und zum Theil zur Sitte ihrer Väter zurückgekehrt: wo der Stein aufhörte, war mit Holz gezimmert, und wo die gebrannten Steine ausgingen, selbst der Lehm nicht verschmäht, um das Fachwerk auszufüllen. Selbst die Umfassungsmauer schien nicht von allen Seiten fertig geworden, und wo sie Lücken bot, waren diese durch eingestemmte Stämme mit Klammern, Gegenbalken und eisenbeschlagenen Spitzen ausgefüllt. Das Thor war noch ein großer, steinerner Bogen, freilich nicht größer als in manchem Bauerhof der sächsischen Lande, aber der achteckige Thurm darüber war schon aus Holz in einander gefugt, das mit rothen Ziegelsteinen ausgemauert war. Bunt genug, und nicht immer rechtwinklich, sah er von draußen aus.

Es war ein rechtes Nest für Eulen, hätte einer denken mögen, wenn er Abends einen Blick in den Hof warf. Aber wieder war Alles so klein, daß man auch hätte fragen können, wo denn die Eulen und Nachtvögel Platz fänden neben den Menschen? Doch unsere Vorfahren brauchten wenig Raum für sich; unter freiem Himmel war immer Platz genug, und wenn es regnete und stürmte, fand sich doch eine Halle, eine Flur, eine Diele, wo die Genossenschaft am Feuer sitzen und durch Scherz und Gespräch die Un-

gunst des Wetters vertreiben konnte. Es thut nicht gut, daß der Mensch allein sei mit seinen Gedanken.

Die Pferde hatten ihren Stall im Hof, die Hunde ihre Hütten am Thor, die Schweine ihre Koben daneben, auch Kühe und Stiere wurden bei schlimmer Zeit in den Zwinger getrieben: wie sie sich da mit den Rossen vertrugen, war ihre Sorge. Der Storch nistete auf der Dachfirst, die Schwalben an den hölzernen Galerien, die um den Hof liefen, die Tauben beim Thürmer, die Eulen in den alten Mauerblenden. War dem Knecht keine Kammer zugewiesen, so stand eine Bank in dem Gange, und lag schon ein anderer darauf, so jagte er die Hunde fort, die unterm Verdeck im Hof schliefen. —

Es ist von Interesse, die Genremalerei verschiedener Meister zu vergleichen. Die Schilderung der Burg Hohen-Ziatz, so sachlich sie ist, so sehr sie dem märkischen Charakter entspricht, erinnert doch an die andere einer weit davon abliegenden Baulichkeit: an die Beschreibung des „Maibaums" in „Barnaby Rudge". Der Roman erschien 1840, es ist wohl möglich, daß einige Reminiscenzen daraus sich bei W. Alexis festgesetzt haben. Die Art, wie ein Winkel nach dem andern aufgewiesen wird, um der Einbildungskraft eine deutliche Physiognomie aufzuprägen, ist in beiden Bildern verwandt; zugleich aber zeigt sich ein merklicher Gegensatz. Bei Dickens verwandeln sich sofort Stein und Holz in eine Art von Persönlichkeit: sie haben Gefühle, sie wollen und fürchten, ja sie denken. Bei dem deutschen Dichter bleibt bei aller Lebhaftigkeit der Stein Stein, das Holz bleibt Holz. Ich wüßte von unseren Genremalern nur Hoffmann, bei denen in der Hallucination ähnliche Metamorphosen vorkommen: Arnim, so phantastisch er erscheint und so wenig Widerstand bei ihm die Gegenstände der Stimmung bieten, scheidet doch genau zwischen Geist und Materie. Wenn die Burg Hohen-Ziatz persönliches Ansehen gewinnt, so ist es nur durch die Menschen, die in ihr weilen.

Mit diesen wird man vertraut in jeder Art der Beschäftigung; die Spinnstube der gealterten Frau Brigitte, als sie ihren Eheherrn verloren hat, nimmt den Leser eben so gastlich auf als das große Waschlager zu Anfang des Romans.

Das Motiv des Romans ist anscheinend ein komisches. — Die Hosen des Herrn von Bredow führen ihrem Ursprung nach in die mythische Zeit zurück; sie sind aus der Haut eines Elenn gefertigt, welches zum Ahnherrn des Hauses Bredow in irgend einem unheimlichen Rapport stand: die Verwendung zu einem Kleidungsstück war gleichsam eine Entzauberung. Sie haben sich von Vater auf Sohn fortgeerbt; der gegenwärtige Stammhalter, der alte Götz, hält sie besonders werth. Er ist ein wackrer Landjunker, der für nichts Sinn hat als für Essen und Trinken, aber darin Ungeheures leistet; wenn er einmal betrunken nach Hause kommt, schläft er in der Regel volle acht Tage aus. Er hält nun große Stücke darauf, daß keine ungeweihte Hand seine Hosen berührt: das ist der einzige schwarze Fleck in einer sonst glücklichen Ehe. Seine Gattin Brigitte ist für die Reinlichkeit, und möchte die Hosen waschen: es gelingt ihr auch zuweilen durch List, während des achttägigen Schlafs sich ihrer zu bemächtigen, obgleich immer unter Fährlichkeiten, denn der mißtrauische Gemahl hat sie unter seinem Kopf versteckt, und die schelmische Tochter Eva muß ihm leise am Bart kraueln, um sie heimlich darunter wegzuziehn. Brigitte ist eine treue Gattin, und die kleinen Lügen, zu denen sie greifen muß, um ihren Zweck zu erreichen, machen ihre starke Gewissensbisse, aber die Reinlichkeit siegt. Freilich, damit Götz die begangene Unthat nicht merkt, werden die gewaschenen Hosen erst wieder ein paar Mal durch den Schmutz gezogen.

Zu Anfang des Romans ist grade ein solches Attentat verübt. Die gnädige Frau hält große Wäsche. Die Scene wird lustig und ausführlich beschrieben; die kleinen Schäkereien zwischen

Eva und ihrem etwas tölpelhaften Anbeter Hans Jürgen, die rauschenden Vergnügungen der Knechte und Mägde lebt man mit großem Behagen mit. Nun aber treibt ein heftiger Sturm die Gesellschaft von der Wäsche nach Hause; unglücklicherweise werden die Hosen vergessen, und der Ritter erwacht, ehe sie wieder da sind. Sein Zorn und seine Versöhnung durch gute Speisen und Getränke gibt wieder ein prächtiges Genrebild.

Indeß haben die Hosen ihre dämonische Wirkung geübt. Hans Jürgen, der Neffe des Ritters, ein wenig das Aschenbrödel der Familie, wird von der gestrengen Hausfrau in den Wald geschickt, um sie zu suchen. Das rettet ihn von der Theilnahme an einem Verbrechen, dem Raubanfall auf einen Krämer, den seine Stammes- und Hausgenossen unternehmen. Der unschuldige Götz, der während dessen geschlafen, wird wegen dieses Verbrechens angeschuldigt und verhaftet, die Hosen weisen sein Alibi nach und bewirken seine Freisprechung, obgleich er durch einen schlauen Dechanten sich hatte einreden lassen, er könne im Rausch ausgezogen sein, und ein förmliches Bekenntniß abgelegt hatte.

„Dechant! Mir geht's im Kopf herum, ich weiß nicht, wie mir ist. Aber — wenn sie nur ihre Seife nicht daran gehabt hätte! dann wäre die ganze Geschichte nicht gekommen. Ich weiß auch gar nicht, was die Frauensleute immer mit ihrem Waschen haben! Ich glaube, da steckt auch was vom Satan darin, wenn man immer alles rein haben will. Ueberhaupt, wenn Alles immer beim Alten bliebe, dann wäre nicht so viele schwere Noth in der Welt." —

Frau Brigitte ist tief betrübt über die Abführung ihres Hausherrn. „Ach du lieber Gott! Was soll man nun anfangen!" Die Großmagd blickte sie schlau an. „Gestrenge! der Herr ist fort, da könnten wir ja mal scheuern." Und wieder unterliegt die fromme Frau der Versuchung, wieder rächt sich die Sünde:

denn grade als durch die Scheuerei im Haus Alles drüber und drunter gestellt ist, trifft der Kurfürst zum Besuch ein, der dadurch dem Hause Bredow für die unrechtmäßige Verhaftung seines Hausherrn Satisfaction geben will. Bald findet sich aber Gelegenheit, das Böse zum Guten zu wenden.

Götz hat sich in der Trunkenheit mit den andern Junkern in eine Verschwörung gegen den Kurfürsten eingelassen; warum, das weiß er nicht, aber er hat sein Wort gegeben und wird es halten. Ihn zu retten unternimmt Brigitte einen neuen Anfall: sie entführt ihm die Hosen und geht mit der ganzen Dienerschaft aus der Burg, die sie verschließt, nachdem sie vorher sorgsam ihrem Eheherrn reichliche Speisen und Getränke zurecht gestellt. Die Hosen hatte mittlerweile Hans Jürgen angezogen, belauscht in der Verkleidung die Verschwörer und rettet durch die Entdeckung den Fürsten und das Land.

Aber den guten Götz haben die mannigfaltigen Schicksale zu Boden gedrückt; er stirbt einige Zeit darauf, und Brigitte erklärt auf die Frage des Dechanten: „Ach hochwürdiger Herr! wenn man's recht nimmt, er ist eigentlich am Denken gestorben. Das war zu viel für ihn; er war nicht darauf gekommen in seinen jungen Jahren, und nun sollte es mit einem Mal losgehn, als der Leib alt war und die Glieder steif. Es waren alles klare christliche Gedanken, nur, wie gesagt, es war zu viel mit einem Male, darum konnte er sie nicht klein kriegen."

Auch mit dem Tode des alten Götz ist die dämonische Einwirkung der Hosen noch nicht zu Ende. Er vererbt sie an seinen Schwiegersohn Hans Jürgen, der sich verpflichten muß, sie immer zu tragen; er hält sein Wort und veranlaßt dadurch den Spott der Hofleute, die, an die modernen Pluderhosen gewöhnt, ihn als einen ungebildeten Menschen gering schätzen. Es ist der Schatten, der auf seinem Leben liegt; selbst der Kurfürst, der sonst große Stücke auf ihn hält, weiß ihn damit zu ärgern: wenn

Hans Jürgen ihm guten Rath giebt und er ihm nicht zu antworten weiß, klopft er ihm verdrießlich auf die Schultern: „Hans, kümmre dich um deine Hosen! das verstehst du.“

Eva, seine treue Gattin, möchte ihn gern von diesem Fluch befreien; sie wäscht die Hosen aus Leibeskräften, aber die Elennhaut widersteht aller Lauge, und als sie einmal der böse Geist versucht, Gewalt anzuwenden und das Kleidungsstück zu zerschneiden, siegt das Gewissen, und Hans Jürgen wird schließlich auf legitime Weise von dem Schatten seines Lebens befreit.

Die Sache hat ihre Bedeutung für die Sitten der Zeit. Die Pluderhosen veranlassen die Junker zur Verschwendung, und der Hofprediger Musculus wird nicht müde, wider den Hosenteufel zu predigen. Aber die fromme Kurfürstin, die sonst seinem geistlichen Rath gläubig folgt, kehrt, als er einmal in ihrer Gegenwart das unschickliche Wort ausspricht, die strenge Gebieterin heraus, und weist ihn in seine Schranken zurück.

Wenn nun der Leser in die Stimmung der Kurfürstin gerathen und finden sollte, daß in dem Roman von den Hosen zuviel die Rede ist, so muß man doch bekennen, daß der Refrain zu der lustigen Geschichte vortrefflich stimmt. Denn lustig ist der Eindruck, so ernste Dinge auch darin vorkommen. Götz und Brigitte sind Figuren, in deren Nähe Einem wohl wird, und das schelmische kleine Fräulein mit ihrer echt weiblichen Mischung von Herzensgüte und Neckerei ist eine erfrischende Erscheinung.

Aber der Roman hat auch einen ernsten tragischen Sinn. Der junge Kurfürst Joachim I. glaubt ebenso an eine höhere Mission als der falsche Waldemar; er will sein Land sittlich und glücklich machen, wenn auch mit Gewalt und ohne viel darnach zu fragen, wie weit seine Umgebungen darauf vorbereitet sind. Nur einen Vertrauten glaubt er zu haben, seinen Rath Wilkin von Lindenberg, der ihm geistig am nächsten steht. Ihm vertraut er alle seine Entwürfe und hält seine freudige Zustimmung

für echt. Aber die hofmännische Bildung ist bei dem ehrgeizigen Mann nur Maske; er gehört nicht nur in der Gesinnung zur Partei seiner Standesgenossen, die den Neuerungen des Herrn mit äußerstem Mißtrauen zusehen, es tobt in ihm das alte Junkerblut, das sich zuweilen Luft machen muß. Als er einmal leichtsinnig sein Geld verspielt hat, plündert er nächtlich einen Krämer auf der Landstraße. Die Sache kommt aus und Joachim läßt seinen Liebling hinrichten. Vorher hat er aber noch eine Unterredung mit ihm, in welcher Lindenberg, da doch nun Alles verloren ist, ihm gradezu bekennt, er habe ihn stets belogen, und ein Fürst, der ganz in seinen eigenen subjectiven Ideen befangen sei und nicht aus der allgemeinen Natur seines Landes heraus handle, könne nichts Andres verlangen. Der Dichter spricht nicht mit vollkommener Deutlichkeit aus, wie er selbst darüber denkt: im Ganzen scheint er Lindenberg nicht Unrecht zu geben. In der That sind die nächsten Folgen übel für den Fürsten. Der Adel verschwört sich gegen sein Leben, und in der Strafe wendet Joachim furchtbare Grausamkeit an. Er vereinsamt mehr und mehr: „Gebenedeite Himmelskönigin! ein Fürst ist nicht verloren, der noch einen wirklichen Menschen um sich weiß. Die Klugen sind alle Verräther, ich will's nun mit — mit dem will ich's versuchen."

Der, mit dem er es versuchen will, ist eben unser Hans Jürgen, der Erbe der Hosen, ein wackrer ehrlicher Junge. Ihm gestattet der Fürst freies Wort; aber, wie Hans Jürgen selbst seiner Braut erzählt, sieht er ihn dabei an, als wollte er sagen: „kann der kleine Hund auch bellen?" Der Ausdruck belustigt die kleine Schelmin so, daß sie ihn ihrem lieben Hans Jürgen nachruft, was ihr aber gleich darauf leid thut. Auch selbst in diesem beschränkten Grade schenkt der Fürst ihm sein Vertrauen nur halb. „Warum ist Der und Jener mir treu?" fragt er ihn einmal; „du auch, Hans Jürgen? Die Macht der Gewohnheit ist's, nicht mehr,

was dich an mich fesselt. Vielleicht liefest du nicht davon, wenn ein andrer Herr dir mehr Lohn böte: deine Seele ist zu träge, du knirschest in dir, zuweilen wird's ein heiseres Gebell, dann schüchtert dich ein Blick ein, du kriechst in dein Haus und streckst dich und denkst, ob du wohl anderwärts auch so bequem ruhen würdest. Das ist gut, die Trägheit ist die beste Fessel für dies Geschlecht: hebe sie auf, und das Feuer bräche heraus, jedes Flämmchen suchte seinen Weg für sich. Christus, mein Heiland, wie könnte man leben in dieser Welt voll Irrlichter!"

Dies ist der Grund, welcher den Kurfürsten zum heftigen Widersacher gegen die Reformation macht. Die Hofleute freilich sehn es anders an: sie meinen, daß Joachim ihr nur darum nicht beitritt, weil er sie nicht selbst erfunden hat. Vielleicht haben sie nicht Unrecht. Der Dichter macht es dem Leser nicht klar. Er zeigt nicht blos, was ganz richtig wäre, wie verschiedene Motive, kleinliche und ideale, sich in der Seele kreuzen, die zum Entschluß kommen will, sondern er selbst weiß diese Fäden nicht zu entwirren, und dadurch kommt in die Fortsetzung des Romans („der Wehrwolf" 1848) etwas Unruhiges und Unbehagliches.

Wieder hat sich Wilibald Alexis eine höchst interessante Aufgabe gestellt. Die Einsamkeit und der Eigenwille verführen Joachim nicht blos, in der großen Angelegenheit des Vaterlands sich auf die unrechte Seite zu stellen, sie drängen ihn in Thorheiten, die man für unmöglich halten sollte. Er wird der Spielball abgeschmackter Astrologen: einmal läßt er sich einreden, am 15. Juli 1525 stehe eine neue Sündfluth bevor und wandert mit seinem Hof auf den Kreuzberg aus, um vor derselben gesichert sein. Dann wechselt bei ihm Scham und neue Ueberhebung, und die Sache endigt nicht tragisch, sondern verdrießlich.

Seine Einsamkeit wird noch durch einen häuslichen Conflict gesteigert. Während er hartnäckig an der alten Kirche festhält, neigt sein Land sich mehr und mehr der Lehre Luther's zu; auch

die Kurfürstin wird eine heimliche Bekennerin. Hier stellt sich nun Wilibald Alexis nicht etwa einseitig zu den Anhängern der Confession, die auch ihm die richtige scheint, er enthüllt vielmehr mit äußerstem Humor die endlichen Beweggründe der eitlen und eigenwilligen Frau. Das Bild kommt gut heraus. Aber die Sache des Kurfürsten wird durch die Schwäche des Gegenparts nicht gefördert. Es kommt zum offnen Bruch, die Kurfürstin entflieht ihrem Gemahl, er verfolgt sie, ist aber leidlich damit zufrieden, als Hans Jürgen ihn auf eine falschen Fährte bringt, da er gar nicht den Wunsch hatte, sie einzuholen. Der leidenschaftliche energische Mann ist so weit gekommen, nicht mehr zu wissen, was er will. Die einzige Ausbeute dieses Zwischenfalls ist die Äußerung des Kurfürsten über die Betheiligung der Frauen an Religionsverhandlungen, in der die eigne Ueberzeugung des Dichters durchblickt.

„Was will die Anbetung, was sollen die Verzückungen der Frauen für die Wahrheit einer Sache zeugen! Sie müssen anbeten, aufgehn in Verehrung; es ist ihre Art. Schlimm, wo sie aus der Art fallen, schlimm, wo sie nichts anbeten können als sich selbst! Das arme Weib, ich gönne ihr so gern den Trost. Aber beweisen soll das etwas, daß die Frauen an den neuen Altären opfern? — Wenn je ein Zweifel an der Göttlichkeit des Evangeliums mich beschleichen können, wär's, daß die Weiber es zuerst waren, die dem Erlöser nachliefen. Wo laufen sie nicht nach, wo ein Prophet sich ihrer Empfindungen bemeistert, die immer dem meistbietenden Straßenhelden zu Gebot stehen! Auf diesem weichen Boden von Gefühlen und Entzückungen der Magdalenen, Marien und Marthen wäre die christliche Kirche nimmer erbaut worden. — Und zu jenem schlaffen, matten Weiberhimmelreich voll maßloser Seligkeit und unbestimmter Sehnsucht wollen die Reformatoren die Kirche zurückführen!“ —

Die Idee ist dem Dichter selbst nicht fremd. Ueber die Ge-

fahr erregter Weiblichkeit in neueſten Zeiten ſpricht ſich der folgende Roman ausführlicher aus.

IV.

„Ruhe iſt die erſte Bürgerpflicht!“ ſo ſchloß die Proclamation, in welcher der Staatsminiſter Graf Schulenburg-Kehnert den Berlinern das Unglück von Jena mittheilte. Das bezeichnete Wort hat W. Alexis zum Titel ſeines neuen Romans gemacht, der März 1852 erſchien und ſich die Aufgabe ſtellte, die ſittlichen Zuſtände zu charakteriſiren, aus welchen die ſchmachvolle Haltung Preußens während der Invaſion zu erklären iſt.

Das Datum des Erſcheinens iſt nicht unweſentlich. Es war eine der traurigſten und hoffnungsloſeſten Perioden der preußiſchen Geſchichte, und die Verſtimmung macht ſich auch im Roman geltend. Heute würde man den Zuſtänden von 1806 unbefangen gegenüberſtehen. 1852 war das ſchwer. Es war kein augenblickliches Unglück, welches das Volk drückte, es war das Gefühl allgemeiner Kraftloſigkeit; nirgend ein friſcher Luftzug, nirgend eine frohe Ausſicht. Wer hätte damals mit Beſtimmtheit behaupten wollen, die ſittlichen Vorausſetzungen ſeien beſſer als die vor fünfzig Jahren! Es gehörte ein kräftiges inneres Leben dazu, an dem Beruf Preußens nicht zu verzagen. Alexis hatte ſich den Glauben bewahrt, und dieſer Glaube giebt den Nachtgemälden, die er vor uns aufrollt, eine verſöhnende Färbung.

Wieder eine Reihe prachtvoller Genrebilder. Der Dichter führt uns das Leben ſämmtlicher Stände vor. Er orientirt uns zunächſt in der Berliner Geheimrathwelt, aufgeblaſen, liederlich, unproductiv, nur auf äußere gleichgültige Formen bedacht; er ſtellt einige wirkliche Portraits auf, z. B. Haugwitz, Schulenburg; viel beſſer aber gelingen ihm die erdichteten Typen: der wirkliche Geheimrath Bovillard, der ſubalterne Geheimrath Lupinus, der

Kammerherr St. Real. Die Zeichnungen sind viel correcter als die ähnlichen bei Jean Paul, weil der Dichter über die historische Farbe verfügt. Ich mache namentlich auf einen sehr feinen Zug aufmerksam. Alle diese Wichte sind frivol, ungläubig, egoistisch und betrügerisch, und doch geht durch ihre Art zu sein ein Zug philanthropischer Sentimentalität, der eben die Signatur jener Periode bildet. Diese geheimen Räthe ließen sich nicht einfach von Napoleon kaufen, sie bissen an den Köder der Schmeichelei an, und redeten sich in eine Art kosmopolitischer Begeisterung hinein, bis dann endlich das Unwetter ausbrach.

Auch in die eigentlichen Subalternkreise führt uns der Dichter: gute, in ihrer Art gewissenhafte Leute, aber absolut willenlos und unsicher in ihrer persönlichen Ehre. Wie die Familie Alltag in Tempelhof Königs Geburtstag feiert, das bildet einen reizenden Contrast gegen die blasirten Geheimrathsgesellschaften, die man vorher durchmacht: aber aus diesen Kreisen, das sieht man klar, konnte eben so wenig als aus dem französirten Hof dem Vaterland in der Noth ein Halt gefunden werden.

Der Bürger- und Gelehrtenstand ist flüchtiger skizzirt, eigentlich nur in ein paar verkümmerten Exemplaren; daß viel darüber reflectirt wird, ist keine genügende Entschädigung; reflectiren kann der Leser selbst, der Dichter soll ihm Bilder geben. Am wenigsten genügt es, wenn die Reflexionen historischen Persönlichkeiten in den Mund gelegt werden: wie Stein, Fichte und Schleiermacher über ihre Zeit gedacht haben, das wissen wir aus ihren Schriften und Briefen besser, als der Dichter es uns berichten kann.

Kräftiger heben sich die militärischen Bilder ab. Die jungen Cornets in ihrem Uebermuth gegen den Bürgerstand, in ihrem Verkehr in schlechten Häusern, dazwischen ehrliche, beschränkte, halb drollige Figuren, mit denen die Andern ihr Spiel treiben, das alles ist wieder ganz vortreffliches Genre. Worauf es aber

dem Dichter am meisten ankommt, nämlich zu zeigen, daß auch die militärischen Einrichtungen Preußens den Ansprüchen nicht genügten, das läßt sich einmal im Roman nicht leisten. Wir hören wohl, wie von fortgeschrittenen Leuten der Kamaschendienst getadelt wird, aber das hörten wir 1865 auch, und doch folgte 1866.

In einem Roman ein Gesammtbild von den Zuständen von 1806 zu geben, ist eine schwierige Aufgabe; zu bewundern ist immer, wie namentlich im Anfang mit geschmackvoller Rücksicht auf Farbe und Stimmung eine Scene sich an die andre reiht, wie in dem ziemlich lebhaften Wechsel doch ein greifbarer Zusammenhang sich herausstellt. Für das Ganze war noch ein novellistischer Faden nöthig.

Der Dichter spannt einen doppelten Faden aus: die Geschichte einer unschuldigen Schönheit, Adelheid Alltag, die durch wiederwärtige Zufälle mit allen krankhaften Seiten der Zeit in Berührung gebracht wird, und die Geschichte einer Verbrecherin.

Adelheid's erstes kindliches Auftreten ist allerliebst, je weiter man aber im Buch kommt, desto mehr erlahmt die Theilnahme. Man will sie zuerst zur Maitresse des Prinzen Louis Ferdinand machen: und in dieser Aufgabe lösen sich eine Gelegenheitsmacherin von Profession und eine Geheimräthin, die ein Haus macht, ab: dann greift man höher, und bestimmt sie für den Kaiser Alexander. Dazwischen wird sie geliebt, erst von einem platonischen Idealisten, Walter von Asten, der ursprünglich für die blaue Blume geschwärmt hat, nun aber Politik treibt und später im Tugenbund eine Rolle spielt: neben seinem Patriotismus ein äußerst resignirter junger Mann, der denn auch die Liebe der schönen Adelheid nicht zu erringen weiß. Dann wird sie geliebt von einem Kraftgenie, das in Liederlichkeit unterzugehn droht, weil die Zeit seinen Thätigkeiten keinen Spielraum bietet, Louis Bovillard, Sohn des Geheimraths. Seine Liebe

findet Erwiederung, und Adelheid wird ihm angetraut, als er im Sterben liegt; ein Schluß von dem man nicht weiß, ob man ihn weinerlich oder komisch nennen soll.

Einen viel größern poetischen Werth hat die eingewebte Criminalgeschichte. Im Anfang dieses Jahrhunderts machte der Proceß der Geheimräthin Ursinus in Berlin kein geringes Aufsehn. Sie gehörte zur besten Gesellschaft, bis man auf den Verdacht kam, sie habe ihren Mann vergiftet. Bald stellten sich noch weitere Umstände heraus, es kam eine ganze Anzahl von Giftmorden zum Vorschein, die sie anscheinend ohne Zweck, weder aus Rachsucht noch aus Gewinnsucht, blos aus Liebhaberei begangen hatte Da es noch keine Geschworenen gab und sie nicht gestand, konnte sie nicht zum Tode verurtheilt werden, obgleich das Gericht von ihrer Schuld überzeugt war; sie überlebte ihre Gefängnißstrafe. W. Alexis hat im „Neuen Pitaval" den Fall nach den Acten dargestellt, im Roman hat er ihn frei benutzt, wie er ihn für seine Zwecke gebrauchen konnte.

Der Dichter hat eine entschiedene Vorliebe für dämonische Frauengestalten, deren Leben ein grauenvolles Räthsel umschließt; mehrmals hat er den Anlauf genommen, sie zu zeichnen, in Mathilde von Nordheim, in der Kurfürstin Dorothea. Der vorliegende Fall ist wohl am meisten gelungen, weil sich der Dichter in der Sphäre hielt, die ihm am vertrautesten war.

Es kommt ihm nicht darauf an, das Verbrechen zu erklären: welcher Poet wäre das auch im Stande! Er will nur zeigen, wie eine Person beschaffen ist, in deren Seele ein solcher Gedanke, ein solcher Entschluß zum Keim kommt. Er zeigt seine Heldin nicht im Moment des Verbrechens, sondern gleichsam in Uebergangsstadien, wo ihre Seele sich sammelt. Er verurtheilt sie ganz, nicht blos als böse, sondern auch als innerlich hohl und leer; er deutet auf die Hohlheit der Seele als auf den eigentlichen letzten Grund ihres Verbrechens hin: und doch sucht er

ihr einen eignen unheimlichen Reiz zu verleihen. Gleich bei ihrem ersten Auftreten.

„Das ganze Gesicht war, was man spitz nennt; vielleicht hätte man auch die kleine Gestalt der Dame so nennen mögen. Indeß war ein Etwas darin, entweder nenne ich es Anmuth oder Elasticität, was diesen Eindruck verwischte. Alabasterarbeit, hätte ein Künstler gesagt, der erst der Hauch des Gedankens oder des Gefühls Farbe und Bewegung giebt. Weder jung noch alt, weder schön noch eigentlich hübsch, konnten doch ihre dunklen kleinen beweglichen Augen, wenn sie aus den blonden Augenbrauen besondre Blicke schossen, anziehn. Es war schwer zu sagen, wovon diese Blicke sprachen, ob von Verstand, Gefühl, Sinnlichkeit; ob sie aus einer beglückten oder zerrissenen Brust kamen. Sie konnten einen sehr verschiedenen Glanz annehmen, nur nicht den der ersten ursprünglichen Wahrheit, jenen Glanz, der auf den ersten Blick überzeugt. Man sah in diesen Augen, daß die Gedanken und Gefühle sich erst sammeln mußten, um ihren Blicken den Ausdruck zu geben, den sie wollte. Es war überhaupt etwas Besondres in der Frau: es lag in ihrem Wesen Ruhe und Unruhe, man konnte sie in diesem Augenblicke für sehr bedeutend, im nächsten für ein gewöhnliches Weib halten."

Sie tritt in der Gesellschaft mit vollendeter Sicherheit auf; sie coquettirt wie alle Uebrigen, aber geschickter; sie spielt eine Rolle, aber sie langweilt sich.

„Und das heißt leben! unter diesen nüchternen, langweiligen, abgeschmackten Puppen wandeln, sich kleiden, sprechen, die Gefühle und Gedanken zusammenhalten, damit ja nichts entschlüpft, was sich nicht schickt! Und darum leben wir!"

Ihr Mann, ein Gelehrter, steckt ganz in seinen Büchern, er läßt ihr völlig freien Willen. Aber er weiß nicht sie zu beschäftigen; sie haßt ihn nicht, aber er kommt ihr wie ein Gespenst vor. Als sie in dieser Stimmung einmal in ihr Schlafzimmer

kommt, bemerkt sie eine Spinne und verbrennt sie. Die Scene ist mit großer Virtuosität ausgemalt: der Dichter zeigt bei dieser an und für sich unerheblichen Begebenheit ihre Physiognomie so genau, daß man von den geheimsten Instincten ihrer Seele eine Ahnung bekommt. Die verbrannte Spinne verfolgt sie noch im Traum, sie sieht sich von lauter Gliederpuppen umgeben und eine Stimme ruft ihr zu: man brauchte ja nur die Puppen alle zu verbrennen, das giebt ein gutes Kaminfeuer!

Einige Zeit darauf spricht sie sich gegen den Romantiker Walther ausführlicher aus. Sie gesteht ein, daß es ihr schmeichelt, Mittelpunkt der Gesellschaft zu sein. „Aber wenn sie gegangen, die Lichter ausgelöscht sind, überfällt mich doch wieder ich weiß nicht was — ein inneres Gähnen. Von all dem schwirrenden Geschwätz, von den Händedrücken, den zärtlichen Betheuerungen, was bleibt denn anders als eine Lüge! Ich empfinde das ganze Unbehagen, von dem man mir erzählt, daß es die Schwelger nach ihrem Rausch fühlen."

Als sie sich einmal wieder übermäßig anstrengt, um in der Gesellschaft zu gelten, und Adelheid, die sie als Pflegetochter angenommen, sie fragt: warum muß man denn gelten wollen? erwiedert sie: „Ja warum lebt man? der Philosoph fehlt noch, der uns die Frage beantwortet."

Daß sie Adelheid in ihr Haus nahm, rettete diese aus der furchtbarsten Lage ihres Lebens; es geschah aber nicht aus Wohlwollen: abgesehn von den egoistischen Zwecken, die sie damit verband, stachelte es sie, ein junges, unverdorbenes Gemüth aller Illusionen zu entkleiden, es im Innersten zu verwunden. „Die Frau vergiftet mich!" ruft Adelheid einmal entsetzt aus.

Die unternommene Gesellschaft gilt der Verherrlichung Jean Paul's (beiläufig ein kleiner Anachronismus); sie fällt zur Unzufriedenheit der Frau Geheimräthin aus, die auf eine beleidigende Weise unbeachtet geblieben ist. „Was kann eine Frau", sagt sie

in ihrer Bitterkeit, „in dieser Welt der Conventionen! und wenn die Revolution fortgährte über die Welt, sie erhöbe nur Männer und die Weiber blieben Sclavinnen. Nur das kleine Spiel der Ränke, um hie und da mit giftigen Nadeln zu stechen, ist ihnen vergönnt. Wenn sie die Armseligen, Gemeinen, Undankbaren von der Erde wegspülen möchte — sie kann nur morden im Traum!“ —

Wie diese Gedanken in ihr weitergähren, das bleibt hinter einem Vorhang. Sie leidet an Congestionen, Beklemmungen des Herzens, und klagt über Visionen. Im Kreise vertrauter Menschen sieht sie oft andre Gesichter; sie redet oft eine Person an und meint die andre. Die Leute halten sie für etwas mystisch; Moses Mendelssohn liegt immer aufgeschlagen auf ihrem Tisch. Wir sehn sie wieder, als sie ihr erstes Verbrechen bereits begangen hat: sie hat ihren Bedienten vergiftet, einen guten Kerl, mit dessen krankhaften Zuständen sie sogar einiges Mitleid fühlt.

Für einen Criminalisten hat sie eine besondere Anziehung. „Ich kann die Vorstellung nicht los werden, daß ich die Frau einmal vor mir sitzen hätte am grünen Tisch, in einem Glorienschein von erhabener Tugend und philosophischer Resignation. Da steht mir der kalte Schweiß auf der Stirn, wie sie auf meine Fragen antwortet. Sie redet sich aus und in mich drein, daß ich an mir irre werde. Glauben Sie mir, das könnte die Frau in solcher Lage, mit ihrem züngelnden Blick voll Sanftmuth und doch in die Seele bohrend, mit ihrem feinen Lächeln, mit der unendlichen Milde, die um ihre blasse Todtenlippe schwebt! Sie bedauert mich, sich, die ganze Welt, und Gott weiß, was hinter dem Bedauern lauert: Hohn und Haß, Gift und Tod.“

Die Geheimräthin hat sich indeß ein vollständiges System zurecht gemacht. „Wir alle“, sagt sie einmal offen zu Adelheid, „werden gemartert von den Verhältnissen, vom Urtheil der Menschen. Die Leute sagen, daß wir endlich gleichgültig werden. Das ist nicht wahr: man wird nicht gleichgültig, wenn man sich nicht auf-

gegeben hat. Wer sich noch fühlt, ruht nicht, bis er Andere wieder martern kann. Das ist das Gesetz der Welt." — „Das Leben ist ein fortdauernder Krieg Aller gegen Alle. Die stillen friedlichen Pflanzen haben kein ander Naturgesetz, als eine die andre niederzudrücken. Wir leben auf dieser Erde, ihre dämonischen Säfte, ihr Athem zuckt in unserm Blut, und ihr Princip ist: tödten, indem wir nach Luft und Leben ringen. Die Rechtsgelehrten sprechen ja wohl von dem Recht der Noth, wonach von zwei Schiffbrüchigen auf einem Brett der Schlauere und Stärkere den Andern hinabstoßen darf. Die Thoren nennen es einen Ausnahmefall: es ist die Regel, das Naturgesetz, es gilt allüberall." — Wie sie diese Ideen dem jungen Walther entwickelt, kommt sie eben aus dem Zimmer ihres Gemahls, den sie durch Arsenikstaub langsam umbringt.

Wie nun die Welt in ihrem Urtheil schwankt, sie bald für eine „femme incomprise" hält, die ein großes Unglück mit Würde trägt, bald vor ihr schaudert, das ist mit vollendeter Virtuosität erzählt. Noch brillanter die Entdeckung. Der einzige Mensch, der ihr eine stärkere Neigung eingeflößt hat, ein Legationsrath Wandel, ein Giftmischer andrer Art, denn er vergiftet aus Gewinnsucht, hat sie insgeheim beobachtet; er benutzt seine Entdeckung, ihr Geld abzupressen. Nun bricht in ihr die letzte Illusion: um sich an der Welt zu rächen, öffnet sie das Zimmer ihres Mannes, der eben im Sterben liegt. Dann sucht sie lange im Zimmer nach einem Spiegel, und als sie ihn endlich gefunden, kann sie nichts darin sehn. „Sie rieb und rieb, aber der Spiegel blieb blind. Mein Gott! ich muß doch die Wahrheit sehn! rief sie und suchte nach einem Tuch. Jetzt meinte sie, der letzte Hauch sei abgerieben; sie sah sich und sie sah sich nicht. Allmächtiger! schrie sie auf und preßte die Hände über ihren Scheitel. Diese Bewegung sah sie, aber sonst nur Umrisse. Umsonst quollen die Augäpfel aus ihren Höhlungen hervor, mit einem neuen entsetz-

lichen Schrei fuhr sie zurück; die Gestalt im Spiegel fuhr auch zurück: Ich bin ja hohl!"

Es hat indeß mit der Frau Geheimräthin noch eine andre Bewandtniß. Sie ist hohl und schlecht, aber die Art, wie sie über die Welt urtheilt, wird von dem Dichter nicht unbedingt gemißbilligt. Adelheid wird darum so von ihr gequält, weil sie ihren Argumenten nicht immer ganz zu widersprechen weiß. Auch sie empfindet die Resignation als eine Lüge. Auch der Dichter empfindet die Resignation als die schlimmste Krankheit der Zeit, die er schildert. In dieser Empfindung liegt das Mittelglied zwischen der Sittenschilderung des Romans und der episodischen Criminalgeschichte.

„Wäre doch", sagt der Criminalrichter Fuchsius, indem er die Acten der Ursinus durchblättert „ein inniger Connex da, den wir nur nicht sehn, zwischen den Werken der großen Geschichte und den Thaten der kleinen Menschen? spiegelte sich das Ungeheuerliche des Weltbrands wieder im Thun der Individuen? Die Revolution in der Desorganisation der Gefühle und der krankhafte Drang, der Welteroberer erzeugt, rief hier in der schwachen Weiberbrust den Kitzel hervor zur scheußlichen That!"

Dieser Fuchsius war früher Assessor im Dienst des Ministers Schulenburg: er durchschaute die Erbärmlichkeit der Regierenden vollkommen, gab sich aber dazu her, ihre Politik in den Zeitungen zu vertreten. Als Stein ans Ruder kommt, compromittirt er sich durch ein Plagiat und nimmt in Folge dessen seinen Abschied. Aber er weiß dafür auch andre Gründe anzuführen. Er glaubt nicht an die Möglichkeit einer Erhebung.

„Einen Sturm wollen Sie loslassen", sagt er zum Idealisten Walther, „und was weht er auf? — Staub! mehr nicht. Das Ferment, das Kreuzzüge möglich machte, ist ausgegangen, auch die französische Revolution könnte sich nicht wiederholen. Ja, trockne Stoffe liegen in Hülle und Fülle um uns her, aber es ist

Asche. Wo ist etwas Ureignes, Schaffendes zurückgeblieben, von den Säulen des Hercules bis zur Mongolei? Die Völker sind ein farbloses Decoct geworden, eine träge, weiche, schwammige Masse, der die Excesse der Furcht und Dummheit die elastische Kraft förmlich abgezapft haben."

Fuchsius ist aus der Politik zur Criminalistik übergegangen: „der Sprung ist für mich zur Rettung geworden, aus einer Welt der Verwesung, über welcher der gleißende Schein immer mehr reißt, in eine Naturwelt, wo es noch chaotisch daliegt, unschön, meinethalben ekelhaft, aber es ist die grelle Naturwahrheit, die der Mensch bessern, veredeln sollte, aber er hat sie verpfuscht. Die Wahrheit, die ich in der Psychologie des Staats nicht fand, suche ich in der der Gefängnisse. Jetzt begreife ich die Völkerwanderung."

Es ist nicht blos der zweideutige Politiker, der so empfindet; hören wir, wie Wilibald Alexis den Freiherrn von Stein über die Lage der Dinge urtheilen läßt.

„Gott allein kann helfen. Wenn kein Gewitter diese faule Luft reinigt, so helfen alle unsere Vorschläge nichts. Dies in liederlicher Humanität aufgepeppelte Lottergeschlecht ist zu nichts Urkräftigem mehr tüchtig. Im glücklichsten Fall würden sie unsre Pläne wie ein neues Spielzeug hinnehmen, das so lange amusirt, als es neu ist. Die Blasirtheit ist weder der Begeisterung noch der Entrüstung fähig. Im Drang nach Unterhaltung spielen sie mit Allem was ihnen hingeworfen wird, sie flattern aber auch in jedes Netz, das die Arglist ihnen stellt. Die Herrschaft dieser frivolen Schwätzer ist nicht geeignet, den Boden zu anderer Saat weich zu machen. Ein Ekel muß doch am Ende die bessere Natur überkommen, auch die nichts Besseres weiß: sie stürzt sich dann aus Verzweiflung in das erste Beste, das ihr vorgehalten wird. Die Versuche der Wöllner und Bischofswerder kamen nur zu früh, zu ungeschickt. Darauf ließ man die Romantiker los;

junge Genies, von denen ich gern glauben will, daß sie in ihrem taumelnden Uebermuth selbst nicht wußten, an welchen Fäden sie flatterten. . . . Den ewigen Gott haben sie zum sentimentalen Großpapa im Schlafrock gemacht. Gott läßt sein nicht spotten. Den Gott am Kreuz wollen diese nicht mehr anbeten, es können Andre kommen, die fordern, daß wir das Kreuz ohne den Gott anbeten."

Ebenso faßt eine geistreiche Frau, die russische Fürstin Gagarin, die deutsche Bildung auf. „Was ist sie? Eine bunte Garderobe, aus allen Ländern zusammengeholt, Frack und Frisur aus Frankreich, ein Surtout darüber aus England, bunte Flitter aus Italien, Spanien, wo es her ist. Und die gerühmte Intelligenz, aus welcher Quelle schöpft sie? Aus schleichenden Flüssen, künstlichen Canälen. Womit beschäftigte sich ihre Poesie, Philosophie und Kunst, als über die Wüste der Alltäglichkeit einen glitzernden Teppich zu weben, und den Gott, den sie nicht sahen, aber doch bisweilen fürchteten wie Kinder das Gewitter, aus seinem Aethersitz herabzureißen und ihm ein bürgerliches Kleid anzuziehen, bis er zum guten Nachbar ward, den man zu Gevatter bittet und die Hand schüttelt. Wen verfolgen diese Nicolaiten als die von seinem Geist durchschauerten! So im Siegeswahn haben sie über den Schutthaufen, der Gott und Teufel, Religion und Aberglaube begräbt, den Thron der Aufklärung aufgerichtet. Der rechte neue Aberglaube und Aberwitz, wo den Sündern vergeben wird, wie man irgendwo Gefangene laufen läßt, weil kein Gefängniß für sie ist. Die nach dem Trunk dürstenden Wüstenpilger speist man ab mit dem Trost, ihr Durst sei Illusion, er werde vergehn durch Enthaltsamkeit."

Die Fürstin treibt nicht Giftmord wie die Ursinus; aber sie läßt einmal einen Kutscher wegen geringen Versehens zu Tode peitschen. Sie hat stark religiöse Anwandlungen, sie spricht mit den Worten de Maistre's, sie ist die Agentin des Kaisers Alexander gegen Napoleon und die Revolution. Ueber die Bedeutung

der Magdalenen für die christliche Symbolik, und den Beruf der Frauen überhaupt spricht sie sich sehr geistreich aus. In Wandel sah sie zuerst wie die Ursinus einen dämonischen Menschen; er wurde ihr Liebhaber, nachher verachtete sie ihn und warf ihn zur Thür hinaus. Zur Ursinus steht sie in geheimnißvollen Beziehungen; sie verstehen einander, aber die vornehme Frau blickt höhnisch auf die Bürgerliche herab.

Die beiden Frauen sind ihrer Excentricität wegen keine gute Typen für die Zeit; aber richtig ist die Beobachtung, daß damals im Innern des Frauenlebens Dinge vorgingen, welche diese Periode sehr merklich von jeder andern unterscheiden. Man denke an Rahels, an Bettinens Briefe; an die Galerie von Jean Paul, an die neulichen Publicationen des Fürsten Pückler, an die Krüdener u. s. w.! Die merkwürdigste Erscheinung bleibt für mich Caroline Michaelis, nicht blos in ihrer Art zu sein, sondern in ihrer Wirkung: sie hat nicht blos zu ihren Lebzeiten Unfug angerichtet, sie hat sechzig Jahre nach ihrem Tod ehrbaren und gelehrten Professoren den Kopf verdreht: eine wirkliche Existenz, kein bloßer Golem, wie die Ursinus; sie hat auch Niemand vergiftet, aber in Augenblicken, wo sie von ihrer Schwägerin Dorothea redete, hätte ich nicht ohne Bangen Arsenik in ihrer Hand gesehn.

Ihr Leben war das Gegentheil der Resignation, und ich möchte überhaupt den Sinn der Zeit nicht als Entsagung bezeichnen. Schwanken, Fluctuiren, die Gestalt verändern; nichts Festes in den Formen, in den sittlichen Geboten, nichts Festes daher im Willen. Man nimmt Anstand, irgend eine Schuld zu bekennen, oder sie in Andern zu finden: die Umstände haben alles gethan. Das ist der stehende Refrain bei Kotzebue wie bei Tieck. Sehr sinnig eröffnet W. Alexis seinen Roman mit der Hinrichtung einer Kindesmörderin: die guten Leute beweinen sie und erbauen sich an ihr; sie sind überzeugt, der gute König werde fortan die Todesstrafe abschaffen. „Unser Schuldbuch sei

vernichtet, ausgesöhnt die ganze Welt!" In solcher Sittenweichheit findet gerade das Weib, das sonst mehr an die Sitte gebunden ist, große Freiheit, sich willkürlich zu regen; freilich auch, sich desto unglücklicher zu fühlen. Denn ihre Abneigung gegen alles, was einschränkt, ist ein Selbstbetrug.

Als ein anderes Symptom für die Krankheit der Zeit stellt der Dichter Louis Bovillard dar. „Was kann man denn Besseres thun in dieser Gesellschaft, als sich selbst verwüsten! Trinken, und wenn man erwacht, wieder trinken. Sind nicht alle Edleren bei uns dazu verdammt? — Lieber doch berauscht untertauchen und rasch, als nüchtern zusehn, wie wir Zoll für Zoll in Morast versinken. Oder wo ist denn die Kraft, die nach Besserem ringt wo nur ernster Wille? Die beschränkte duckmäusige Tugend, die sich den Himmel malt an ihre vier Wände, aber der Himmel draußen ist ihr zu frisch und kühl. Wem nun anderes Blut in den Adern pulst!"

Aehnlich urtheilen die Giftmischer. „Es ist keine unedle Natur", sagt die Geheimräthin von Adelheid, die den Drang fühlt, sich zum Opfer zu bringen. „Aber das Mädchen ist krank. Es ist die Krankheit der Resignation." — „Daß Sie", entgegnet Wandel, „ein armes junges Mädchen anklagen um die Krankheit, welche Theologen, Dichter, Philosophen um die Wette unserm Geschlecht einimpften! Um das Siechthum unserer Staaten, unserer Bildung, daß wir aus uns hinaus uns denken, schwärmen, speculiren, statt zu rechnen!" — — Etwas später: „So ist sie, voller Laune und Phantasie." — „Wie unsere Zeit und diese Menschen. Nichts, wohin wir sehen, als Phantasie und kein Entschluß."

Es läßt sich nicht leugnen, diese Art, die geheimen Sünden der Gesellschaft und die offenen Sünden des Staats zu combiniren, ist geistvoll; auch entbehrt sie keineswegs des historischen Anhalts. Lesen wir die Anklagen gegen das Zeitalter, von

Klinger, Schiller, Fichte und Hölderlin, so kommt uns das, was W. Alexis seine Idealisten sagen läßt, beinahe matt dagegen vor. Auch beginnen diese Anklagen nicht erst, da das Elend wirklich über Deutschland ausbricht. Es läßt sich wohl begreifen, daß nach dem Frieden von Basel gerade kräftigere Geister von Unmuth ergriffen wurden, da Norddeutschland ruhig zusah, wie von geschäftigen Feinden der Boden des gemeinsamen Vaterlands unterwühlt wurde, und dieser Unmuth äußerte sich dann in sehr abweichenden Richtungen: die Gründe jener Schriftsteller stimmen keineswegs überein. Aber lange vor dem Frieden von Basel gährte es in den Köpfen der Jugend, und die sogenannte Sturm- und Drangperiode wird man doch nicht unbedingt als ein historisches Document für die Schlechtigkeit des Zeitalters gelten lassen. Daß ein überkräftiger junger Mann wie Prinz Louis Ferdinand oder Louis Bovillard, weil er keinen angemessenen Spielraum für seinen Ehrgeiz findet, sich dem rohen Sinngenuß ergiebt und darin zu Grunde geht, wird zu andern Zeiten auch vorkommen: mitten im mächtig bewegten Leben des Ganzen findet nicht Jeder die rechte Gelegenheit, das zu werden, was er hätte werden können. Es muß dann untersucht werden, ob die Krankheit mehr im Ganzen oder mehr im Individuum liegt. Am bedenklichsten ist es, durch eigentliche Criminalverbrechen eine Zeit charakterisiren zu wollen. Der Fall der Ursinus bleibt immer eine Abnormität, ihr Verbrechen steht keineswegs so in einem innern Zusammenhang mit den schlechten Neigungen des Zeitalters wie etwa die Verbrechen der Lucrezia Borgia oder der Brinvilliers. Wer wollte z. B. aus Tim Tode's Unthat etwas auf schleswig-holstein'sche Zustände schließen? Dadurch nun, daß die Giftmischerin in ihren Monologen zu nah an die Monologe der übrigen historischen Persönlichkeiten herantritt, kommt in das so geistreich angelegte Gemälde etwas Schielendes.

Ich finde, daß die Schlechtigkeit des Zeitalters am kräftigsten

hervortritt, wenn man ohne alle Declamation schlicht erzählt, was in den Jahren 1806 und 1807 vorfiel; hier im Roman sieht man doch nicht die Sachen selbst, sondern die Stimmungen, die sich gleichsam nebenher entwickeln, und die Stimmung ist nie ein vollgültiges Zeugniß.

In der Fortsetzung des Romans, „Isegrimm" 1854, hat W. Alexis einen streng historischen Ton anzuschlagen versucht. Die Geschichtschreibung, die sich auf der großen Heerstraße hält, läßt viele Punkte unberührt, die für die Kenntniß der Zustände von Wichtigkeit sind. Was 1806 in den Städten geschah, erfährt man hinlänglich, aber dasselbe Elend und dieselbe Noth breitete sich auch über das Land, und jeder Flecken und Winkel hatte davon zu tragen.

Der Feind kam nicht wie eine Ueberschwemmung, sondern wie graue Wolken, die langsam aber sicher eine Gegend überziehn, bis sie in einen Regen sich entladen, so durchdringend und andauernd, daß endlich kein noch so versteckes Plätzchen undurchweicht ist. Die einzelnen Schreckensscenen und Gewaltthaten hätte man abgeschüttelt wie ein Unwetter; aber dann die Colonnen auf Colonnen, die wie ein Alp ruhten, wie Vampyre aussogen, und hinter ihnen die Marodeure, die nächtlichen Einbrüche, Feuersbrünste, die Lazarethe und ihr vergiftender Pesthauch. Doch das Schlimmste war das System, das die Fremden mitbrachten und auf die Verhältnisse, die sie vorfanden, impften. Ihre Commissäre begünstigten nicht die Plünderer, sie retteten wohl vor ihnen das Privateigenthum, denn was sie retteten, retteten sie für sich, die Besitzer wurden ihre Verwalter. Das war der feuchte Nebelregen, der in alle Poren des Landes drang, das Spinnengewebe der französischen Beamten mit höflichen Redensarten und lächelnden Mienen, aber mit Argusblicken und den Klauen des Luchses. Sie drangen bis ins Herzblut, und hatten sich eingewühlt und gefressen, wie die Maden in alle Theile des Leibes; nicht an einem

Aderlaß sollte das Opfer verbluten, nein sie pflegten es, damit es wieder Kräfte bekäme, und dann zapften sie langsam und sicher Tropfen um Tropfen ab. Das war der Schrecken der Schrecken, weil man es nicht sah und doch in jeder Fiber fühlte, das systematische Aussaugungssystem, das von der Hauptstadt auslief, bis es mit seinen Schlingen und Fasern das letzte Haus des letzten Dorfes umspannt hielt.

Der Nebel- und Regenstimmung der Geschichte entspricht die Farbe, die Willibald Alexis seinem Roman gegeben hat: er gehört landschaftlich zu seinen vorzüglichsten Leistungen. Gleich die erste Fahrt über das angeschwollene Wasser der Quilitz zeigt nicht nur echt märkisches Landleben, sie schlägt den Grundton der Geschichte an: die Natur empfindet mit das Elend des Menschen.

In dieser verwilderten Gegend wohnt ein kräftiges wenn auch armes Geschlecht. Die Schilderung der Querbelitzer Schenke, des Schulzen Gottlieb Köpke und des Kutschers Lamprecht ist ein Meisterstück. Die tolle, in ihrer Art aber heimliche Wirthschaft drängt sich dem Zuschauer mit unendlicher Komik auf, die Sitten zeichnen sich fest und deutlich ab. Es ist die echte gesunde Bauernnatur, keine Spur von Empfindsamkeit, eine Fülle der ungereimtesten Vorurtheile, dickköpfiger Widerstand gegen jede Neuerung zum Bessern; dabei aber kluge Beobachtung der wirklichen Dinge, und diplomatische Feinheit im Verkehr mit Vornehmen und Gebildeten. Diese Leute bringen der Einquartierung, von der sie heimgesucht werden, keinen überschwenglichen Patriotismus entgegen; von Deutschland haben sie nie etwas gehört, und was Preußen betrifft, so wissen sie zwar, daß, wer cantonpflichtig ist, für den König sein Blut lassen muß — das ist nun einmal so! — aber weiter hinaus geht ihre Initiative nicht. Die derbe, rüstige Martha läßt wohl, wenn es nöthig ist, sich von den Fremden küssen, um etwa einen Topf Fleisch zu retten; auch die Männer fügen sich, ohne daß ihr Herz angegriffen wird. Wie nun in diesen trägen

Naturen allmälig Trotz und Haß erwacht, wie sie zu Schill gehen, um auf eigne Hand gegen die Franzosen zu kämpfen, das erlebt man mit und begreift es vollkommen. Ich weiß nichts Aehnliches als die Bilder von Stavenhagen, die doch jünger sind; die Dichter sind einander ebenso verwandt als die Volksstämme, welche sie schildern.

Von dem Bauern kommen wir zum Landadel und lernen alle Typen desselben kennen. Zuerst den Landmarschall von Quarwitz auf Quilitz, ein herzloser Aristokrat im Sinn der damaligen Gouvernements, mit allem Egoismus des Standes ausgestattet, aber ohne das starke Ehrgefühl, das diesen Egoismus adelt; eine vortreffliche Figur, bis zu Ende mit voller Consequenz durchgeführt. Auch das ist gut erdacht, daß diese Menschen immer oben bleiben, in so bedenkliche Dinge sie sich einlassen, weil in ihrer kalten Natur kein Motiv dem andern widerspricht.

Die meisten seiner Standesgenossen sind seiner würdig: eine Reihe verzerrter Figuren; jede mit sehr bestimmter Physiognomie. Um bei der lästigen Pferdelieferung von den französischen Behörden schonend behandelt zu werden, projectiren sie einen Versöhnungsball, zu dem sie die Franzosen einladen; das Unternehmen hat aber ein schlechtes Ende: die Gesellschaft wird von den Schill'schen Husaren überfallen und in Folge dessen die Behandlung des Landes noch strenger.

Die Gesellschaft ist nicht sehr einladend; die halbgebildeten Damen sind ihrer Männer vollkommen würdig. Trotzdem hat W. Alexis gegen den Stand eine andre Empfindung als Spielhagen.

„Ich bekenne Ihnen", sagt Walther von Asten, der als Emissär des Tugendbundes auch diese Gesellschaft besucht: „trotz der traurigen Erfahrung, die wir gemacht, klopfe ich vertrauensvoller an, wo das Gefühl der Ehre seit Jahrhunderten, wenn

auch nur als überkommene Pflicht fortlebt, als da, wo es erst geweckt werden soll. . . . Unsere Aufgabe ist es ja, in Sumpf und Brandschutt nach den lebenskräftigen Keimen der Nation zu suchen. . . . Dies Krautjunkerthum mit seinen Gefühlen, Bestrebungen, Wünschen, die den Begriff eines Staats nicht erfassen können, ihre Ernte sammeln sie nicht zur Saat, nur wie der Hamster zum nächsten Winterbedarf; aus Verehrung ihrer Privilegien kennen sie kein Recht, das über den Besitz hinausgeht, sie können nicht glühen für Ideen von Menschenwohl, weil ihr kleines Ich mit dem engsten Umkreis von Vetter- und Frau-basenschaft alle ihre Gedanken einnimmt und beschäftigt. — Und doch, es sind Menschen, die der Natur näher stehen. Die Erdluft der umgeworfenen Aecker, die Sonne, der Hauch der Kieferwälder hat ihre Haut gebräunt. Sie lieben etwas — sich selbst, ihre Kinder und Familie; sie haben Respect vor etwas — vor ihren Erinnerungen und Namen; es erbt in ihnen etwas fort, wenn nicht die Tugend der Väter, doch ihre Güter und Titel. In dieser Welt, wo Niemand mehr liebt, wo Alles wankt und zittert, greifen wir nach dem geringsten Festen, um uns selbst zu halten." Was Walter von Asten sagt, ist im Wesentlichen des Dichters eigne Meinung.

Um nun den Kern zu zeigen, der in diesem Stande noch vorhanden ist, wählt W. Alexis einen Junker vom reinsten Wasser, eben unsern Isegrimm, den verabschiedeten Major von der Quarwitz auf Ilitz: als Modell hat ihm der bekannte General von der Marwitz gesessen. Er ist befangener in den Vorurtheilen seines Standes als irgend einer seiner Genossen, er haßt den Liberalismus nach allen Richtungen; von dem Werth eines Menschen ist nach seinem Begriff der Stammbaum unzertrennlich. Gegen die benachbarten Edelleute, die er gründlich verachtet, ist er voll kalter Ironie, seinen Pastor redet er mit „Er" an; einen wohlgesinnten Gutsbesitzer, in dem etwas jüdisches Blut

steckt, behandelt er mit souveräner Verachtung, obgleich er ihm Dank schuldet. Dabei wird der strenge und energische, im Ganzen auch gescheidte Mann doch im Stillen von allen denen geleitet, die seinen Vorurtheilen zu schmeicheln wissen, von seiner sehr beschränkten guten Frau, von seinen Pächtern, seinen Bauern, seinem Informator, ja von seinem höfischen Vetter selbst, dem er gerechtes Mißtrauen entgegenbringt. Zu allen diesen wunderlichen Eigenschaften kommt nun strenges Rechtsgefühl, Ehre, Muth ohne Grenzen, und die Fähigkeit, große Dinge groß zu nehmen. Gedacht ist diese Mischung vortrefflich, und in der Erscheinung kommt sie auch gut heraus: wo Isegrimm auftritt, glaubt man an ihn. Aber es ist dem Dichter nicht gelungen, Handlungen zu erfinden, in denen der Keim des Charakters in Blüthe und Frucht übergeht. Daß Isegrimm später an den Freiheitskriegen tapfern Antheil nimmt, wird nur flüchtig erzählt; was er vorher erlebt, ist durch schielende Romantik in ein falsches Licht gestellt.

Isegrimm hat drei Töchter, von denen er die eine, die hausmütterliche Wilhelmine, wenig schätzt, weil er in ihr nichts Adeliges findet; der standesmäßigen Gesinnung der beiden andern ist er sicher. Er wird aber in seinen Erwartungen getäuscht: Wilhelmine heirathet einen Reichsgrafen, sein Lieblingskind Amalie verlobt sich mit einem armen Candidaten, Karoline wird gar die Beute eines französischen Abenteurers. Die Art, wie sich Isegrimm in diesen drei Fällen benimmt, entspricht keineswegs dem Kern seines Charakters.

Schon die Art, wie er die verständige Wilhelmine in ihren bürgerlichen Neigungen theils gewähren läßt, theils dagegen ankämpft, zeigt mehr Wunderlichkeit, als man aus seiner Natur zu erklären vermag. Sein Verhalten vollends in der Liebesintrigue zwischen Amalie und dem Candidaten streift nahe ans Sinnlose. Er giebt dem jungen Menschen, dessen Schwächlichkeit er durchschaut, eine Stellung als Gewissensrath und Vormund seiner

Töchter, die gegen sein eignes stolzes und verschlossenes Wesen auf das härteste streitet und deren bedenkliche Folgen er vorhersehn mußte; er verliert bei der Entdeckung ganz die Haltung eines Gentleman, und wenn man das aus dem Uebermaß seines Jähzorns erklären wollte, so hört alle Erklärung auf, als er den eben erst gemißhandelten Mann weiter in seinem Hause duldet und Jahre lang zusieht, wie die Beziehungen auf eine für Alle gleich unwürdige Weise Jahre lang fortgesetzt werden. Im dritten Fall tritt eine Romantik von Außen ein.

Oberst Espignac, der Verführer der schönen Caroline, ist eine von jenen Figuren, bei welchen der Dichter wieder in die Voraussetzungen seiner früheren poetischen Bildung verfällt. Er ist der Sohn eines Conditors, war zuerst selbst Conditorjunge, dann Schauspieler, Kunstreiter, alles Mögliche, bis er sich in den Napoleonischen Kriegen durch Tüchtigkeit zu hohen militärischen Graden aufschwang. Die Marotte seines Lebens ist nun, das er sich für den Abkömmling einer uralten legitimistischen Familie auszugeben sucht. Er spielt diese Rolle mit so viel Geschick und Ausdauer, daß er wie der falsche Waldemar halb und halb selbst daran glaubt. Nur lag in der Rolle Waldemar's etwas Positives: da er die Mission des verstorbenen Markgrafen ausübte, konnte er sich in gewissem Sinn für den wirklichen Markgrafen halten. Espignac dagegen hat mit seinem Betrug gar keinen Zweck; sein Avancement wird dadurch in keiner Weise gefördert, und daß später die Legitimisten wieder ans Ruder kommen würden, konnte er nicht voraussehn. Für das Grundproblem des Romans hat die Sache insofern ihren Sinn, als auch Isegrimm getäuscht wird: er hält Espignac für einen echten Edelmann im höchsten Sinn des Wortes, und wird also in seinen Vorurtheilen durch die Entdeckung beschämt. Aber einmal wird dies Motiv nur ganz flüchtig angedeutet, während es doch die tragische Katastrophe im Charakter des Helden bilden sollte; dann ist es unerlaubt, eine

lebendige Figur als Vehikel eines sittlichen Motivs zu mißbrauchen. Eigentlich soll ein Original geschildert werden, das neben vielen andern guten Eigenschaften von der Monomanie der Lüge besessen ist, wie es in Tieck's Novellen häufig vorkommt, freilich in einer Atmosphäre, die dergleichen mehr begünstigt. Oder wollte Wilibald Alexis die Lügenhaftigkeit der Franzosen geißeln? Diese Art der Lüge wenigstens war bei den Franzosen nicht typisch, am wenigsten 1807.

Eine solche falsche Figur bringt denn auch die andern in Verwirrung. Schon bei der Entdeckung seiner Schuld, die freilich einige hochpoetische Momente hat, werden wir in ein närrisches Maskenspiel geführt, das den tragischen Eindruck beeinträchtigt: verkleidete Ahnfrauen und dergleichen Costüm aus der romantischen Rumpelkammer; die Verwirrung steigert sich aber, als auf die Schuld Buße und Rache folgen soll. Der Dichter redet sich selbst so in Aufregung und Hitze hinein, daß die Figuren seinem Willen nicht mehr folgen, die Erzählung wird ganz verwirrt, die Gesetze von Raum und Zeit verlieren ihre Geltung, und die Sünde gegen diese Gesetze macht sich auch am Charakterbild geltend: die schließliche Entscheidung erfolgt durch einen Act des Somnambulismus, und ein harter Charakter wie Isegrimm hat nicht das Recht des Nachtwandelns. Dabei ist auch in dieser falschen Episode Einiges sehr brillant, die weitere Entwickelung Karolinens läßt nichts zu wünschen übrig.

Es ist sehr schade, daß Wilibald Alexis für seine Novelle die Einmischung eines ihr ganz fremden Elements für nöthig hielt: sie ist im übrigen sehr glücklich angelegt. Die Berliner waren durch Fouqué'sche Edelsitze verwöhnt; auch Hauff und andre süddeutsche Dichter gaben den Schlössern und den Edelfräulein immer einen Uhland'schen Hauch; bei W. Alexis wird man nun einmal die Wirklichkeit gewahr, und begreift, daß das conventionelle Costüm keineswegs zum Wesen der Sache gehört.

Ich kann mich bei dem letzten Roman des Dichters, „Dorothea“ kurz fassen. Auch in ihm ist Einiges vortrefflich, die landschaftlichen Bilder aus dem Oderbruch, die zerstörte Haidemühle, die Schilderungen der Rechtsverhältnisse des 17. Jahrhunderts, die Tollheiten der lutherischen Fanatiker und Aehnliches. Aber meistens kommt der Roman auf ältere Motive zurück. Die Kurfürstin Dorothea ist die Geheimräthin Ursinus, nur in eine höhere Sphäre erhoben und vor der äußersten Consequenz der bösen Sinnesart bewahrt: ihr Giftmord ist nur eine Gedankensünde, obgleich man bei der sehr verwirrten Erzählung darüber nicht ganz aufgeklärt wird. Der Astrolog Balsamo ist Wandel, und der holländische Philolog Skytte hat so viel von Walter van Asten, als im 17. Jahrhundert nur irgend möglich ist. Der große Kurfürst ist in sehr blassen Farben ausgeführt, und die Schleichhändler und Räuber erinnern mehr als billig an W. Scott.

Ich komme zum Schluß. Ich habe im Eingang die Bedeutung des Dichters hauptsächlich für die Mark Brandenburg hervorgehoben: er ist aber abgesehen davon, ein Dichter von sehr bedeutender Kraft, der nur darum nicht einen unbedingt reinen Eindruck macht, weil er vielfältig sein Talent verkannte und seine Stimmlage in eine Höhe hinaufschrob, der sie nicht gewachsen war. W. Alexis ist ein Genremaler vom ersten Range. Es werden sich wenig deutsche Dichter finden, die mit seinen Landschafts- und Sittenbildern zu wetteifern vermögen; fast möcht' ich sagen, ich finde keinen. Mit diesem Talent verbindet er ein gründliches Studium der Geschichte und ein Verständniß für alle Züge derselben, die durch die fluctuirende Masse hervorgebracht werden. Was die großen Männer, die Helden der Geschichte betrifft, so hat er über sie das Urtheil des reif gebildeten Mannes; sich aber in ihre Seele hinein zu versetzen, und aus ihrem Innern heraus zu denken und zu empfinden, das ist er weniger

im Stande. Wo er dergleichen versucht, liegt die doppelte Gefahr nahe, entweder triviale Dinge zu wichtig zu nehmen, oder aus dem Dämonischen ins Phantastische zu verfallen. Diese letztere Neigung wird bestärkt durch seine frühere poetische Bildung, durch seinen Zusammenhang mit der romantischen Schule. Diese Schule ging darauf aus, das Große dadurch zur Wirkung zu bringen, daß sie es uns als fremd und unverständlich zeigte: das ist ein bedeutender Schritt über den gemeinen Pragmatismus hinaus, aber es genügt nicht: denn nicht derjenige ist der echte Geisterbanner, der die Geister heraufbeschwört, sondern der sie zu reden zwingt.

Wenn also fast in sämmtlichen Romanen unseres Dichters, in dem einen mehr, in dem andern weniger, ein incommensurables Moment eintritt, das gegen den Ton des Ganzen verstößt, von dem man also abstrahiren muß, um einen reinen Genuß zu empfangen, so hoffe ich gezeigt zu haben, daß diese Abstraction im hohen Grad die Mühe lohnt: man trägt reichen Gewinn davon, die Phantasie empfängt neue in correcter Anschaulichkeit dargestellte Stoffe, und über diese Stoffe ist die poetische Wärme gebreitet, die uns das Leben lieben und unser Gemüth mit sich selbst versöhnen lehrt.

Fritz Reuter.

März 1871.

Es war im Jahre 1859, als ich unter einem großen Haufen neuer Romane, Reisebeschreibungen und philosophischer Abhandlungen auch ein plattdeutsches Buch zugeschickt erhielt, „Olle Kamellen", von Fritz Reuter. Ich hatte damals die Redaction der „Grenzboten", und es war mein Geschäft, dem Publicum über die literarischen Novitäten Bescheid zu geben. Wer dies Geschäft einige Jahre betrieben hat, wird mir zugeben, daß dann eine Zeit eintritt, wo man nur mit Grauen neuen Packeten entgegensieht. Alle Functionen des menschlichen Geistes haben ihr bestimmtes Maß, auch das Urtheilen. Ich sah in die „Olle Kamellen" hinein, fand, daß sie plattdeutsch waren, und fühlte mich um so mehr in meinem Recht, das Buch in den Schrank zu stellen und die Lectüre auf einen günstigeren Moment aufzusparen.

Es war noch ein besondrer Grund, der mich gegen das Plattdeutsche einnahm. Einige Jahre vorher hatte der „Quickborn" seinen Triumphzug durch Deutschland gemacht, und so erfreulich mich einige schöne Naturlaute des hochbegabten Dichters

berührten, so schien es mir doch nicht zu billigen, daß Claus Groth für seine Mundart gewissermassen das Recht einer eignen Sprache in Anspruch nahm; daß er seine Landsleute anregen wollte, sie in derselben Weise zu cultiviren wie das Hochdeutsche: in ihr nicht blos zu empfinden und zu dichten, sondern auch zu denken und zu discutiren. Es schien mir gerade die günstigste Wendung für die Geschicke Deutschlands, daß, wenn auch nicht immer auf correcte Weise, eine allgemeine Sprache für die Gebildeten zu Stande gekommen war, die für die künftige Einigung des Vaterlands wenigstens eine Art Grundlage bot. Außerdem schien mir bei diesen Versuchen eine Selbsttäuschung nahe zu liegen. Wenn der Niedersachse unternimmt, sich mit den Denkern und Gelehrten, die nicht seinem Stamm angehören, in einen ebenbürtigen Wettstreit einzulassen, so muß er sich auch ihre Vortheile aneignen, den Gedankenschatz, über den sie verfügen, und dessen Entwicklung in der hochdeutschen Sprache vor sich gegangen ist. Das Plattdeutsche hat diese Entwicklung nicht mitgemacht: es entbehrt mit den Ausdrücken und Redewendungen, die ihm fremd geblieben, auch die Begriffe und Gedankenformen, die der Hochdeutsche als geprägte Münze ausgeben darf. Die plattdeutsche Prosa muß also, wo sie über das einfache Bild hinausgeht, bei dem Hochdeutschen borgen, und durch Aufnahme eines fremden, nicht erarbeiteten Elements ihr Soll und Haben verwirren.

In dieser Stimmung blieben die „Olle Kamellen" mehrere Monate lang unberührt, und nur ein Zufall veranlaßte mich, sie wieder aufzuschlagen. Ich stieß auf die Erzählung „Ut de Franzosentid", und kann wohl sagen, daß ich sie mit eben so viel Verwunderung als Freude bis zu Ende las. Denn hier trat mir eine Form entgegen, die innerhalb der modernen deutschen Literatur als etwas ganz Neues begrüßt werden mußte. Das Idiom machte wenig Schwierigkeiten, und je länger ich dabei verweilte, je deutlicher wurde mir Alles. Ich habe die Er-

zählung sehr oft von neuem vorgenommen und als freilich nicht sehr befähigter Kräpplin im Kreise meiner Freunde für den Dichter, den damals noch keiner von ihnen kannte, Propaganda gemacht. Doch dauerte es noch längere Zeit, ehe ich mich zu einer Anzeige aufraffte. Sie erschien Februar 1861 in den „Grenzboten", und eine Woche darauf schickte ein Freund des Dichters, der Justizrath Schröder, eine kurze Biographie desselben ein, aus der ich zum ersten Mal über die Persönlichkeit etwas erfuhr.

Liest man heute jene Anzeige, so wird man sie vielleicht ziemlich kühl finden. Heute gehört Fritz Reuter unzweifelhaft zu den gefeiertsten deutschen Dichtern; dicke Bücher sind über ihn geschrieben, auch die Engländer und Franzosen haben Analysen seiner Werke gegeben, Rhapsoden durchziehn Deutschland, seine Werke vorzulesen, wie es in Griechenland mit der Ilias und Odyssee geschah; Fürsten und Große sind in seinen Schriften nicht minder zu Hause als der mecklenburger Bauer und Ackerbürger, und die Sprachgrenze ist keineswegs die Grenze seiner Anerkennung: der Schwabe, ja der Schweizer ist mit „Onkel Bräsig" bekannt und schenkt dem braven Havermann sein Mitgefühl. Endlich, was doch auch zur Sache gehört, Fritz Reuter hat sich in den reizenden Thälern an der Wartburg eine stattliche Villa bauen dürfen.

Im Jahr 1861 war es noch nicht so weit. Meine Anzeige machte dem Dichter Freude, vielleicht weil ich Manches darin glücklich getroffen hatte, das auch ihm besonders am Herzen lag; er suchte mich auf, und es entspann sich eine Freundschaft, der ich viele schöne Stunden verdanke.

Für mich bleibt unter seinen Werken das erste, dem ich seine Bekanntschaft verdanke auch das liebste: Fritz Reuter hat hier den glücklichsten Stoff getroffen, einen Stoff, wie er sich eben nicht zum zweiten Male wiederfindet.

Es ist eigen, wie wenig der Gesammteindruck einer Erzählung von der unbedingten Correctheit abhängt. Die kurze Erzählung „Ut de Franzosentid" enthält manche Züge, über deren Wahrscheinlichkeit man mehr als zweifelhaft sein möchte. Gleich zu Anfang: daß sieben Marodeurs, die in ihrem Handwerk große Fertigkeit haben, so lange ruhig auf dem Schloßhof warten, bis man ihren Hauptmann unter den Tisch getrunken hat, ist wohl ganz gegen die Art dieses Handwerks. Auch daß ein Müller, der zwar wenig Verstand besitzt, aber doch im gemeinen Leben rechts von links unterscheiden kann, sich von einem Rabulisten einreden läßt, er habe das Recht, das ganze Mahl als Mahlgeld zu behalten, weil ein solcher Schreibfehler sich in sein Privilegium eingeschlichen hat — das tritt denn doch zu sehr aus der realistischen Farbe des Ganzen heraus. Aber diese kleinen Incorrectheiten stören den Eindruck der Erzählung so wenig, wie ähnliche gleich starke Incorrectheiten den Eindruck des schönsten Familienlebens stören, mit dem ein Dichter Europa erfreut hat, des Landpredigers von Wakefield.

Worin liegt das Verdienst der „Olle Kamellen?" — Fritz Reuter selbst hat im „Schurr-Murr" in dem Bericht über seine Vaterstadt Stavenhagen die Personen, die in seiner Novelle auftreten, weiter kenntlich gemacht; sie haben wirklich gelebt, so wie er sie beschreibt: sein eigner Vater, sein Onkel, der Rathsherr Herse, sein Pathe, der Amtshauptmann Weber, Mamsell Westfalen, der Uhrmacher Droz. Selbst Fritz Sahlmann, jetzt ein alter Landreuter, ist durch diese Dichtung ein berühmter Mann geworden, Se. königliche Hoheit der Großherzog hat sich ihn vorstellen lassen, und wenn der wackre Mann anfangs verdrießlich wurde, mit seinen Knabenstreichen bei den Leuten in Geschrei gebracht zu sein, so fügte er sich zuletzt doch und bekannte: wahr ist die Geschichte. Nicht blos die Personen, sondern auch die Vorfälle hat Fritz Reuter aus der Wirklichkeit genomme-

Was bleibt ihm also für ein Verdienst, da das Leben ihm seinen Stoff gewissermaßen auf dem Präsentirteller entgegentrug? — Ich antworte darauf: warum haben die andern Dichter es nicht auch so gemacht, sich vom Leben so artige Geschenke geben zu lassen? — Oder will man etwa behaupten, Figuren so trefflicher Art, wie Möller Voß, Knecht Friedrich, Fieken Besserdich, existirten nur in Stavenhagen? Darin liegt ja eben der Reiz dieser Dichtung, daß wir alle diese Figuren, so eckig und grotesk sie aussehn, doch als unsre liebe Nachbarn und Seitenverwandte empfinden. Dickens wird seinen Sam Weller auch nicht den Wolken nachgezeichnet haben, sondern er hat ihn von dem Londoner Straßenpflaster genommen: aber Dickens ist bis jetzt der Einzige, der ihn gesehn hat. Zum humoristischen Roman reicht es nicht aus, daß komische Originale vorhanden sind, es gehört dazu, daß ein Dichterauge sich findet, das sie erkennt, sie versteht, den Kern ihres Charakters trifft, und über die Farben verfügt, sie in ihrer vollen Kraft auf die Leinwand zu bringen. Es verhält sich damit grade so wie mit Murillo's Straßenjungen.

Es ist lehrreich, den Bericht im „Schurr-Murr", mit der Erzählung in „Olle Kamellen" zu vergleichen. Die Personen, zum Theil auch die Geschichten, sind die nämlichen, aber dort hat man die Studienblätter, hier das ausgeführte Gemälde, und wenn die ersteren unterhaltend genug sind, so erkennt man in den letztern die künstlerische Intention und das Talent.

Die Eigenthümlichkeit des Humoristen ist, daß er die positiven und negativen Seiten seiner Figuren gleichmäßig hervortreten läßt, während der idealistische Dichter das Negative beseitigt, das seiner Absicht Eintrag thun könnte. Nun verfehlen es die humoristischen Dichter meistens darin, daß sie das eine unvermittelt neben das andre hinstellen, und dem Leser überlassen, den Leitton zu finden. Darin sündigt haupt-

fächlich Jean Paul. Fritz Reuter hat immer ein so starkes Charaktergefühl, daß die Ausweichung der Melodie ihn nie vom Grundton entfernt. Der Amtshauptmann Weber z. B. ist nicht blos selber ein Humorist, der spaßhafte Dinge gar wohl sehn und wiederholen kann, sondern er giebt dem Humoristen auch Stoff, denn er ist selber eine hochkomische Figur, mit einer Masse von Sonderbarkeiten und Grillen ausgestattet. Der Dichter läßt ihn in jedem Augenblicke so erscheinen. Er ist, obgleich den gebildeten Ständen angehörig, bedingt durch die Kleinheit seiner Verhältnisse, durch die Vorurtheile seiner Umgebung. Trotzdem empfinden wir jeden Augenblick, daß wir einem stattlichen vornehmen Mann gegenüberstehn, vor dessen ernstem Blick wir die Augen niederschlagen müssen, wenn wir kein gutes Gewissen haben. Die Elemente sind im „Schurr-Murr" sämmtlich vorhanden, aber eben nur die Elemente, deren Zusammenhang der Berichterstatter durch Reflexion deutlich macht; in der Novelle haben wir diese Reflexion nicht nöthig: der ganze Mann steht immer vor uns, in seiner stattlichen Höhe, seinem pockenzerfressnen Gesicht, seiner Kurzsichtigkeit, seinem niedlichen Zopf, seinen wunderlichen Redensarten und dem stolzen, sichern Gefühl seiner Würde. Wir haben nicht den leisesten Zweifel, daß das alles zusammenhängt, denn wir sehn ihn vor uns wie ein lebendiges Wesen. Und ein lebendiges Wesen in der concreten Fülle gemischter Eigenschaften zu zeigen, das eben ist das Geschäft des Dichters, das nicht etwa damit abgemacht ist, alles Einzelne nach einander herzuzählen. Gesetzt, daß Fritz Reuter in der ganzen Novelle nicht einen einzigen Zug frei erfunden hätte, so ist sie doch seine Schöpfung, denn jeder Zug tritt genau da ein, wo er nöthig ist, um der Figur die Rundung, dem Ereigniß die entscheidende Stimmung zu geben. Fritz Reuter hat sich als Dichter wohl gemerkt, was ihm der alte Amtshauptmann zu sagen pflegte, als er noch ein kleiner Junge war: „Fix, Jung, as en Füerflott! Dat möt nich

lang' hacken und knarren und knacken, as du losdrückst, möt't ok blitzen." Das ist das Entscheidende des Talents: im richtigen Augenblick erregt zu werden und zu erregen.

Ich mache noch auf eine Figur aufmerksam, den Knecht Friedrich. Diese Mischung von Treuherzigkeit und Schelmerei, von eigensinniger Dickköpfigkeit und schlauer Berechnung, von Vorurtheilen und freiem Blick, eine Mischung, die wiederum in jedem Augenblick als lebendiges Ganze sich erweist: das ist eine Figur, die einmal einer unsrer jetzt lebenden Dichter Fritz Reuter nachmachen soll! Und auch er hat wirklich gelebt. Von den rein komischen Figuren rede ich nicht; sie haben schon Tausende Leser und Leserinnen glücklich gemacht. Nur zweierlei hebe ich hervor.

Einmal: jeder echte Komiker muß wagen: er muß einer Ausgelassenheit fähig sein, wie hier der Dichter in der Beschreibung seines Onkels Herse. Sodann: der Spaß muß trocken erzählt werden; der Dichter mag immerhin ein Schelmenauge machen, aber er darf nie in lautes Gelächter ausbrechen. Darin trifft Fritz Reuter stets den richtigen Ton, wie er es auch bei der mündlichen Erzählung thut. Hier lernt man sein Talent so recht würdigen. Er hat die meisten seiner Geschichten schon vielfach mündlich erzählt; wenn er sie dann aufs Papier bringt, sind sie fest, die Feile kennt er fast gar nicht, es geht in einer völlig gleichmäßigen Handschrift weiter, fast ganz ohne Correctur, und wenn er selbst einen entschiedenen Fehler einsieht, so macht ihm die Verbesserung so viel Umstände, daß er ihn lieber stehn läßt.

Nun ist der freie Humor, mit dem er seinen Figuren nachempfindet und sie gegenwärtig macht, zum Theil freilich daraus zu erklären, daß sie durchaus seiner Art sind. Er lebt und webt in ihnen, wie er sich denn in dem Bericht über seine Festungszeit mit eben solchem Humor zeichnet als seine Helden. Figuren einzuführen, die einer andern Sphäre des Lebens und Empfindens angehören, hat er fast nie versucht. Selten findet man

bei einem Dichter eine so völlige Gebundenheit an das Allgemeine der Heimath und dabei eine solche Freiheit in der einzelnen Bewegung wie bei Fritz Reuter: eigentlich könnte ich nur Jeremias Gotthelf neben ihm nennen, der auch das mit ihm gemein hat, über Zustände und Anschauungen, die ihm doch so völlig angehören und ihn so völlig binden, daß er sich ihrer eigentlich gar nicht völlig bewußt werden sollte, ein so erfrischendes und ansteckendes Behagen zu empfinden. Beide sind keine Landschaftsmaler, und doch bei beiden, wenn man die Landschaft, in der die Geschichte spielt, nicht sieht, so athmet man sie mit jedem Zuge.

Sehr glücklich ist nun für dies Verhalten des Dichters zu seinem Gegenstand das Idiom. Daß Fritz Reuter plattdeutsch schreibt, ist sehr natürlich: es ist das wirkliche Organ seines Anschauens, seines Empfindens, ja seines Denkens. Bei Claus Groth war es anders. Er bekennt selber, daß er es künstlich angefangen habe, daß er sich erst habe zwingen müssen, plattdeutsch zu denken, daß es ihm schwer geworden sei. Fritz Reuter dagegen muß sich zwingen, hochdeutsch zu denken; er hat im gemeinen Leben die Höflichkeit, sich hochdeutsch zu unterhalten, sowie ihn aber etwas lebhafter erregt, springt er sofort ins Plattdeutsche über. Der hochdeutsche Bericht im „Schurr-Murr" bildet einen wunderlichen Gegensatz gegen den freien, höchst anmuthigen und selbst zierlichen Stil der „Ollen Kamellen": er ist ungelenk, mühevoll und unbehaglich; ein schwerfälliger Periodenbau, überkommene Ausdrücke, die nicht froh und unmittelbar aus dem Gegenstand entspringen: kurz, was das Kennzeichen einer erlernten Sprache zu sein pflegt.

Das Plattdeutsche giebt aber nicht blos, weil es seine Muttersprache ist, sondern auch wegen seiner historisch entwickelten Eigenthümlichkeit der Genremalerei einen besondern Reiz.

Als die plattdeutsche Mundart durch Erhebung der Meißnischen

allmälig aus der Schriftsprache verdrängt wurde, schien diese neue Schriftsprache zuerst eine sinnlich kräftige, volksthümliche Haltung anzunehmen. Luther, ein im eminenten Sinn sprachschöpferisches Genie, hatte die richtige Methode, in den Ausdrücken, die sich auf das wirkliche Leben bezogen, bei dem gemeinen Mann in die Schule zu gehn. Diese volksthümliche Richtung währte aber nicht lange, die Ausbildung der Sprache fiel mehr und mehr in die Hände der Facultätsgelehrten, die, an das Lateinische gewöhnt, auch dem Deutschen eine lateinische Färbung gaben. Auch Opitz wurde überwiegend durch lateinische Muster bestimmt. Später kam die italienische Schule dazu, endlich die Franzosen. Die hochdeutsche Prosa wurde hauptsächlich durch die Kanzel und die Kanzlei fortgebildet, und die letztere trug die Spuren einer traurigen Zeit, in der knechtische Gesinnung den Fürsten und Vornehmen gegenüber und steife Wichtigthuerei in kleinen Verhältnissen den edlen Wuchs der Sprache ganz aus der Richtung brachte. Die populären Schriftsteller der echten deutschen schalkhaften Art wurden in der Regel von der sogenannten Bildung mit Achselzucken angesehn, und entbehrten ihrerseits die Vortheile der Bildung. Gleichwohl hatte sich noch so viel Gutes erhalten, daß in einer Zeit, wo die Gebildeten und Vornehmen sich ausschließlich des Französischen bedienten, der größte unter ihnen der Muttersprache, von der er nur selten Gebrauch machte, ein günstiges Zeugniß ausstellen durfte.

„Ich habe es", schreibt Leibnitz gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts, „zu Zeiten unsrer ansehnlichen Haupt- und Heldensprache zum Lobe angezogen, daß sie nichts als rechtschaffene Dinge sage, und ungegründete Dinge nicht einmal nenne. Dagegen ich bei den Römern und Franzosen zu rühmen pflegte, wir Deutsche hätten einen sonderbaren Prüfstein der Gedanken, und wenn sie dann begierig gewesen, etwas davon zu wissen, so habe ich ihnen bedeutet, daß es unsere Sprache selbst sei: denn

was sich darin ohne entlehnte und ungebräuchliche Worte vernehmlich sagen lasse, das sei wirklich etwas Rechtschaffenes, aber leere Worte, da nichts hinter und gleichsam nur ein leichter Schaum müßiger Gedanken sei, nehme die reine deutsche Sprache nicht an." Dagegen macht er auf eine gewisse Armuth der deutschen Sprache aufmerksam: in Kunst- und Handwerkssachen sei ihr Wortreichthum vortrefflich, dagegen müsse sie im Ausdruck der Gemüthsbewegungen, so zur Sittenlehre und Regierungskunst gehören, ferner bei den noch mehr abgezogenen und abgefeimten Erkenntnissen, so die Liebhaber der Weisheit in der Denk- und Wesenlehre auf die Bahn bringen, oft zu fremden Sprachen ihre Zuflucht nehmen. Die Gelehrten, setzt er hinzu, hätten die Aufgabe, die deutsche Sprache zu erheben, an deren Unvermögen es gar nicht liege, wenn man sie zu höhern Dingen noch nicht gebraucht habe.

In diesem Sinne erfolgte dann wirklich die Fortbildung der deutschen Prosa. Sein Schüler Wolf bemühte sich ernsthaft und mit Erfolg, die Sprache durch „abgezogene und abgefeimte Kenntnisse" zu bereichern, und die jüngern Philosophen, die aus seiner Schule hervorgingen, namentlich Mendelssohn, der auf die Entwicklung der deutschen Prosa einen großen Einfluß geübt, sorgten dafür, sie im Ausdruck der Gemüthsbewegungen, auch der Tugenden und Laster und „vieler Beschaffenheiten so zur Sittenlehre gehören", feinzuüben. Das Vorbild dieser Schriftsteller war die akademisch geschulte französische Prosa, und in demselben Sinn bemühte sich die sogenannte Poesie der Gottsched'schen Schule, an Würde und Schicklichkeit mit dem Hof Ludwig's XIV. zu wetteifern. Der gemeine Mann wurde ganz aus dem Spiel gelassen, und wenn die deutsche Sprache sich an Abstractionen bereicherte, so verlor sie dagegen viel an ihrem alten Erbtheil von Realien. Noch nicht hundert Jahre waren nach jenem Ausspruche von Leibnitz vergangen, als Justus

Möser von den Fähigkeiten der deutschen Sprache ein ganz andres Bild gab.

„Die deutsche Sprache", schreibt er ums Jahr 1771, „wird von Einigen sehr reich gehalten, mir aber kommt sie noch immer zu arm vor; nicht sowohl deswillen, weil sie in das Wesen einer Sache nicht eindringen kann, denn diesen Mangel haben auch unsere Begriffe, und zu mehrerem als unsre Begriffe auszudrücken, ist keine Sprache gemacht; auch nicht um deswillen, weil sie eine Menge von Größen und Eigenschaften, besonders aber die feinen Unterschiede derselben nicht namentlich angeben kann: denn auch hier ist die Empfindung reicher als der Ausdruck — man dürfte nicht einmal wünschen, einen solchen Reichthum zu haben, womit man diesem Unterschied ins Unendliche nachfolgen könnte: — sondern weil sie wirklich an solchen Ausdrücken Mangel hat welche das tägliche Leben, den täglichen Umgang betreffen und zu unserem nächsten Bedürfniß gehören. Oder, um es deutlicher auszudrücken, weil wir mit Hülfe derselben kein tägliches Leben, was in jedem Provinzialdialekt vollkommen geschildert werden kann, vorstellen können."

„Dieser Mangel rührt unstreitig daher, daß die deutsche Sprache in keiner deutschen Provinz gesprochen wird, sondern eine todte Bücherſprache ist, worüber sich die Schreibenden vereinigt oder verglichen haben. In eine solche Sprache ist auch natürlicherweise nichts aufgenommen, was außer der Sphäre des Schreibenden gewesen, und solchem nach sind die Bedürfnisse des täglichen Lebens fast überall besser mit Provinzialworten und Bildern, als in der Bücherſprache auszudrücken."

„Der Engländer nimmt Alles an, was er gebraucht und nützlich findet; und dies thut mit ihm jeder Provincialdialekt. Man sehe Menschen im täglichen Leben und ihrer ganzen Freiheit, wie sie in ihren Ausdrücken einen Gegenstand schildern und durch die Nachäffung vorbilden wollen; ihr Auge, ihr Gesicht-

ihre Geberde und ihre Sprache wird muthwillig nachäffend, launicht und malerisch; sie machen Worte, nehmen eine ganz eigene Wendung ihrer Rede, verkürzen, verbessern und verderben manches Wort, und erschaffen sich eine Sprache, die ihren Gegenstand ganz natürlich darstellt, ohne sich im geringsten nach den Regeln der Buchsprache zu richten. Dieses leidet jeder Provinzialdialekt, und die englische Sprache ist ein Provinzialdialekt, der sich zur Buchsprache für die ganze Nation erhoben hat, anstatt daß alle übrigen gelehrten Sprachen in Europa nichts wie ein Buchherkommen zum Grunde haben, oder doch durch tyrannische Kritiker von ihrer natürlichen Macht auf eine künstliche herabgesetzt sind." „Unsere gelehrte Sprache", setzt er in einem Briefe an den Halberstädter Michaelis hinzu, „ist zu arm, die niedrigen Scenen des täglichen Lebens edel und kräftig zu malen. Hätte sich die Sprache einer Provinz zur allgemeinen erhoben, so würden wir einen weit größeren Reichthum von schnurrigen Ausdrücken und Bildern haben, und dann von der schöpferischen Laune noch immer mehr erhalten als jetzt, da wir alles Provinziale verlieren und die Bildung unserer Sprache kalten Philosophen überlassen."

Aber wie sollte dem abgeholfen werden? — Möser gab Michaelis den Rath, aus irgend einer Provinzialsprache, gleichviel ob aus der niedersächsischen oder einer oberdeutschen, glückliche Bilder und Ausdrücke für das Burleske zu naturalisiren; gestand aber zu, daß er selber mehr dunkel fühlte als klar einsah, wie das zu machen sei. Andre Dichter, namentlich Voß, der viel Sinn für das Naive des Dialekts hatte, versuchten sich frischweg in plattdeutschen Gedichten, wobei Voß allerdings die falsche Wendung nahm, den neuentdeckten Hexameter als ein gelehrtes Versmaß in der Volkssprache einbürgern zu wollen. Viel Nachahmungen fanden diese Versuche nicht, und es schien auch überflüssig, da die Schriftsprache selbst in die Bahn des Volksthümlichen einlenkte: die Luther'sche Bibel und das Volkslied wurden

die Elemente, aus denen der deutschen Sprache eine neue Jugend aufzublühen schien.

Leider regte sich auch in dieser glücklichen Periode der Nachahmungstrieb bei den Poeten und Literatoren. Dem Alexandriner hatte man entsagt, dafür wurden die Spanier und Italiener entdeckt, und die Griechen in ihrer echten Form nachgebildet. Erhielt so ein großer Theil der Poesie ein ganz gelehrtes Ansehn, so wurde die Prosa durch die Philosophen vollständig umgestaltet. Die Kunstausdrücke, welche Fichte, Schelling, Hegel einbürgerten, wurden für den natürlichen Fluß der Sprache viel gefährlicher als früher die Wolf'schen, denn sie waren der Parsüm eines reichen, umfassenden Denkens. Wenn man einen modernen Schriftsteller, der irgendwie durch diese Schule gelaufen ist, darauf ansieht, so erstaunt man über die ungemeinen Voraussetzungen der Bildung, die oft bei einer ganz gewöhnlichen Deduction gemacht werden; man geht mit den schwersten Goldmünzen des Denkens, den Resultaten tausendjähriger Arbeit um, als wären es Rechenpfennige, und wer gewöhnliche Dinge gewöhnlich ausdrücken will, muß sich sorgfältig überwachen, daß er nicht etwa ins Geistreiche fällt. Das ist nicht etwa die Eigenschaft dieses oder jenes Schriftstellers, die ganze Sprache ist getränkt und gesättigt mit Bildungselementen, die zu beseitigen fast ebenso schwer wird, als sie zu bewältigen.

Von diesen Bildungselementen ist nun das Plattdeutsche vollkommen frei, weil es Schriftsprache zu sein lange aufgehört und daher diese ganze Entwickelung nicht durchgemacht hat. Es steht, was die allgemeine Bildung betrifft, noch auf dem Standpunkt des sechzehnten Jahrhunderts, und hat nur in den Angelegenheiten des gewöhnlichen Lebens, in den Beziehungen von Haus zu Haus seine wirkliche Existenz.

Es ergiebt sich daraus der glückliche Gebrauch des Plattdeutschen für den Humor. Die Dialekte sind weder durch die Kanzel, noch durch die Zeitungen, noch durch die Metaphysik

zersetzt worden, sie sind in dem Felde, das sie beherrschen, von ungeschwächter Kraft: sie verstatten naive Wendungen, die das Hochdeutsche ihnen gar nicht nachmachen kann, sie haben sich noch nicht in der Schule der allgemeinen Bibliothek, der italienischen Sonette, des Klopstock'schen Messias, der Hegel'schen Logik die Unmittelbarkeit verdorben. Nichts geht über den glücklichen Treffer eines plattdeutschen Sprichworts. Für uns, die wir außer dieser Sphäre stehn, liegt schon in dem unverfälschten gesunden Menschenverstand, der sich in die Form des Witzes kleidet, ein großer Reiz; bei den Humoristen tritt aber noch ein andrer Contrast ein.

Wenn sich in Niederdeutschland die Gebildeten im vertrauten Kreise der Mundart bedienen, so ist die Sprache ihrer Bildung hochdeutsch. Sie sind auf Universitäten gewesen; sie haben an Goethe, Schiller, Lessing ihr Denken und Empfinden geschult; sie predigen hochdeutsch, machen ihre Eingaben an die Regierung hochdeutsch u. s. w.; ihre Seele hat also gewissermassen ein doppeltes Leben, und wenn sie den Schatz von Bildern, Empfindungen und Gedanken, den sie der hochdeutschen Sprache verdanken, durchaus nicht preiszugeben meinen, so besitzen sie daneben in ihrer Mundart einen zweiten Schatz des unmittelbaren sinnlichen Bewußtseins. Daß nun bald das Eine bald das Andre hervortritt, und zwar Beides als etwas Positives, das eben macht den natürlichen Humor dieser Sprache aus, den wir bei uns nur künstlich hervorbringen.

Verstärkt wird dieser Humor noch durch die unvermittelte Aufnahme des Fremden in den Volksdialekt. Die Niedersachsen recipiren z. B. französische Redensarten, ohne sie grade vollständig zu verstehn, viel unbefangener als wir im Hochdeutschen; sie haben ferner, wenn ihnen die richtige Schule fehlt und ihre Lage sie dennoch in den Schein höherer Bildungsansprüche bringt, oft die Neigung, ein Hochdeutsch auf eigne Hand auszuarbeiten. Das

Gesetz der Sprachbildung erfolgt nach Analogien, die aber, dem Zufall entnommen, oft gegen den Geist der eigentlichen Sprache verstoßen. Das ist das sogenannte Messing'sch, von welchem Fritz Reuter einen sehr glücklichen Gebrauch macht; er ist unerschöpflich in neuen komischen Wendungen, und auch bei dem Ungehörigen und Tollen weiß er ein gewisses Sprachgesetz in Geltung zu bringen, das den komischen Eindruck erhöht. Man vergleiche seine beiden messing'schen Hauptfiguren, den Inspector Bräsig und den Küster Suhr: beide gehn darauf aus, recht zierlich zu reden, und verdrehn die Sprache dadurch, daß sie Analogien ihrer Mundart in die Sprache der Bildung übertragen; aber es ist zwischen ihnen ein gewaltiger Unterschied, und man kann fast in jeder ihrer Redensarten den Einfluß nachweisen, den hier der Verkehr mit dem Herrn Pastor und die Lectüre der Elementarschulbücher, dort der Verkehr mit Knechten und Tagelöhnern ausgeübt hat. Es steckt eine ganz ernsthafte linguistische Studie dahinter, die man über dem komischen Eindruck gar nicht merkt.

Um so etwas zu können, muß man nicht etwa aus dem Wörterbuch oder aus dem Umgang die einzelnen Ausdrücke und Wendungen des Dialekts sich angeeignet haben, sondern man muß im Stande sein, in demselben selbständig zu denken und zu empfinden. Wenn man hochdeutsche Gedanken mit Hilfe des Wörterbuchs in den Dialekt überträgt, so kommt nichts Echtes dabei heraus. Der Dialect hat ein eignes eng umschriebenes Leben, über das er nicht hinaus kann, ohne grade das einzubüßen, was seinen Vorzug ausmacht, die innere Uebereinstimmung und sinnliche Unbefangenheit. Nicht ungestraft überspringt man die wirkliche Geschichte einer Sprache: sie hört auf zu leben, wenn man die Fäden überspannt, die Gegenwart und Vergangenheit organisch verknüpfen.

In diesen Fehler, den Klaus Groth nicht immer vermeidet, verfällt Fritz Reuter nie, weil bei ihm gar keine Wahl statt-

fand. Klaus Groth hatte eine ziemlich weitgehende philosophische Bildung durchgemacht, und es ist natürlich, daß, als er anfing plattdeutsch zu produciren, sich, wie er selbst bekennt, allenthalben die hochdeutsche Construction und Gedankenfolge einschlichen; er schrieb, „um die Ehre der plattdeutschen Sprache zu retten". Auf die Ehre der plattdeutschen Sprache kam es Fritz Reuter wenig an, und die Reminiscenz an philosophische Gedankenwendungen hatte er nicht zu überwinden, weil er sich nie damit abgegeben hatte. Sein Bildungsgang, verbunden mit seinem Talent, schien ihn zu der Stelle, die er in der deutschen Literatur einnimmt, gleichsam zu prädestiniren.

Fritz Reuter ist 7. November 1810 in Stavenhagen geboren, einer kleinen ackerbautreibenden Stadt in Mecklenburg-Schwerin. Sein Vater war Bürgermeister und Stadtrichter daselbst. Die Erzählung im „Schurr-Murr", obgleich sie stilistisch hinter seinen übrigen Werken weit zurücksteht, sollte doch mit Aufmerksamkeit studirt werden. Das Verhältniß von Menschen zu Menschen ist die Brutstätte für die dichterischen Bilder, und dieses gestaltet sich in einem abgelegenen Landstädtchen ganz anders als in einem größern Ort. In dem Grade abgelegen, wie Stavenhagen es vor fünfzig Jahren war, wird man wohl bald keine kleine Stadt mehr finden. Die Eisenbahnen rücken das nationale Leben enger zusammen, und wenn auch ein Ort nicht unmittelbar von ihnen berührt wird, so sind sie doch zu erreichen, wenigstens mit den Gedanken. Das kleinste Provincialblatt bringt telegraphische Depeschen, man erfährt in kürzester Frist, was in der großen Welt vorgeht, nimmt Antheil daran und gewinnt einen weitern Horizont. So war es vor fünfzig Jahren nicht. Der Gesichtskreis des „Stemhäger" Bürgers ging nicht weit über die benachbarte Mühle hinaus, allenfalls noch bis zu einigen umliegenden Dörfern, obgleich die Unergründlichkeit der Vicinalwege den Zugang sehr erschwerte. Desto intensiver war

in dem beschränkten Raum die Gemeinschaftlichkeit des Lebens. Jeder war dem Andern beständiger Gegenstand; was in dem einen Hause gekocht wurde, wußte man im andern, und der unnützeste Straßenjunge war den Honoratioren wenigstens so weit ins Herz gewachsen, daß jeder seiner dummen Streiche ausführlich besprochen wurde. Die Sitten waren altmodisch, wenig veränderlich, jede Abweichung galt als eine Originalität. Die Beobachtung hatte kein weites Feld, desto schärfer drängten sich ihr die Nuancen auf. In der Abgelegenheit bekommt man leicht etwas Wunderliches, und dies wird keineswegs dadurch abgeschwächt, daß es auffällt. Jeder neue Einwanderer muß seine ganze Geschichte erzählen; es dauert geraume Zeit, ehe man sich über ihn verständigt. Das Phänomen eines Uhrmachers, der im Stande ist wirkliche Uhren auszubessern, was für eine Neugier ruft es hervor, und wie geht man der Vergangenheit des fremden Künstlers zu Leibe! Ein Kleinkrämer, der es unternimmt, den weiten Weg nach Rostock zu machen, was muß er nicht Alles erzählen! In diesem engumschränkten Dasein stellt sich eine Gemüthlichkeit ein, die freilich nicht Jeder herausfühlt. Sie besteht nicht etwa darin, daß die Menschen besser, treuer, gefühlvoller sind, daß sie ein weicheres Urtheil über einander haben, sich Einer für den Andern aufopfern. Im Gegentheil, sie sehn sich ihre Schwächen schärfer ab, Jeder erkennt den Sparren des Andern, und sie sind auch wohl nicht abgeneigt, Schabernack zu spielen. Aber es ist doch ein wirkliches Mitleben, und sie haben eine große Freude an diesem Mitleben; auch wenn sie ihren Nachbar hänseln, nehmen sie Antheil an ihm. Was in ihrem Gemüth an Idealismus vorhanden ist, giebt sich im Kleinleben aus. Denn ins Weite können sich die Ideale nicht richten. Zudem bringt die enge Welt eine feste Tradition hervor. Fritz Reuter war im Jahre 1812 noch nicht so alt, als er sich in der Erzählung „Ut de Franzosentid“ darstellt, aber er hat die Geschichte von seinem

Vater, seiner Mutter, seinem Onkel und von Fritz Sahlmann selbst gewiß hundertmal gehört, und sie war durch die mythenbildende Substanz bereits mit Fleisch und Blut erfüllt. Den Vortheil solcher festen mündlichen Ueberlieferung, der für die Bildung des Talents so wichtig ist, entbehrt man im zerstreuten Leben großer Städte völlig.

Mit dem vierzehnten Jahre kam Fritz Reuter auf das Gymnasium zu Friedland, wo er weniger in den Wissenschaften als in den Künsten Fortschritte machte. Er hatte entschiednes Talent zum Zeichnen, und dies Talent ist viel von Einfluß auf seine späteren Darstellungen gewesen. Damals glaubte er zum Maler bestimmt zu sein; sein Vater war aber nicht dieser Ansicht, er schickte ihn im einundzwanzigsten Jahr auf die Universität Rostock, um sich dort für den väterlichen Beruf vorzubereiten.

Ein halbes Jahr darauf ging er nach Jena, wo er wohl auch einige juristische Collegien hörte, seinen Idealismus warf er aber in eine Studentenverbindung. Er trug ein schwarz-roth-goldenes Band und unterredete sich mit seinen Landsleuten meist plattdeutsch, über die zweckmäßigste Art und Weise, die deutsche Nation groß zu machen. Und zwar gehörte er zur schlagfertigen Klasse der Germanen, die auf ihre schwächlichen Nebenbuhler, die Arminen, das bekannte Spottlied dichteten:

'S giebt nichts Gemüthlicher's als die Gemüthlichkeit.
Kneipen und Singen in stiller Zufriedenheit,
Kneipen und Singen fern von den Klingen,
Das ist gescheut.

Die Germanen waren oft eifrig auf der Mensur und, wie man ihnen nachsagt, rasch mit den Knitteln bei der Hand. So werden sie auch wohl in ihrer Politik resoluter gewesen sein und den Gesang:

Fürsten zum Land heraus,
Jetzt kommt der Völkerschmaus!

oft genug angestimmt haben. Wie wenig tief aber der republikanische Sinn bei ihnen gesessen, zeigt Reuters Freund, der Captain, der noch auf der Festung einen Corpsburschen, der den König von Preußen mit dem damals üblichen Wort „Rülps" bezeichnete, auf krumme Säbel herausforderte; das Duell sollte ausgemacht werden, wenn ihre dreißigjährige Festungszeit vorbei sei.

Im Allgemeinen ist es für die Entwickelung eines jungen Mannes nicht günstig, einer Burschenschaft anzugehören. Die Corps verführen zwar eher zur Liederlichkeit und Roheit, die Burschenschaft dagegen ist sehr geeignet, ein altkluges und gemachtes Wesen zu befördern, wo die Anlage vorhanden ist. Bei Fritz Reuter und seinen nähern Freunden war sie jedenfalls nicht vorhanden. Man erinnre sich an den Captain, Copernicus u. s. w.: ihre Existenz war naturwüchsig genug, den verderblichen Einfluß einer altklugen, verallgemeinernden, gefühlsseligen Phraseologie abzuwehren.

Mit der Zeit des Frankfurter Attentats begann die Demagogenjagd. Fritz Reuter hatte bereits die Universität verlassen, als er im Herbst 1833 im Preußischen aufgegriffen, in die Hausvogtei gebracht und ein volles Jahr lang in Untersuchungshaft gehalten wurde. Es wurden in die armen Jungen Dinge hinein inquirirt, an die sie nie gedacht hatten; man durchsuchte ihre Stammbuchblätter, und wenn sich irgendwo das Wort Freiheit oder Vaterland vorfand, war man fest überzeugt, einen heimlichen Meuchelmörder in den Klauen zu haben. In dieser elenden Zeit wucherte das Gezücht der Denuncianten und Rabulisten wie unter Robespierre, und wenn es nicht zur Guillotine kam, so hatte die menschliche Brutalität in den Kerkern Gelegenheit genug, ihr schändliches Werk zu üben.

Fritz Reuter wurde wie mehrere seiner Genossen zum Tode verurtheilt, indeß begnadigte ihn der König zu dreißigjähriger

Festungsstrafe. Im Anfang lachte man über das Urtheil, das gar zu ungeheuerlich klang, aber bald erkannte man den bittern Ernst. Reuter wurde von einer preußischen Festung zur andern geschleppt, nach Silberberg, nach Glogau, nach Magdeburg, nach Graudenz. Endlich nach sechs langen Jahren gelang es den Vorstellungen der mecklenburgischen Regierung, seine Auslieferung nach der mecklenburgischen Festung Dömitz zu bewirken; doch mußte sie sich ausdrücklich verpflichten, ihn nicht eher frei zu geben, als bis auch die übrigen Missethäter in Preußen begnadigt wären. So machte Preußen damals moralische Eroberungen! Erst nach dem Tode Friedrich Wilhelm's III., im October 1840, kam er frei. Die Leiden dieser sieben Jahre hat er wenigstens theilweise in dem Buch „Ut mine Festungstid" erzählt, das ich für eins seiner besten halte. Eifrige Liberale haben ihn zwar getadelt, daß er durch die humoristische Form den Eindruck abschwäche, daß er lustige Geschichten erzähle, wo man doch nichts Anderes empfinden sollte als Zorn und Haß gegen ein verruchtes System und schlechte Menschen. Mit Unrecht: der Eindruck wird nicht abgeschwächt, sondern verschärft durch die scheinbar harmlose Form der Darstellung, und der muß Fischblut im Herzen haben, dem es nicht kocht bei diesen Darstellungen einer kräftigen, gesunden Natur, die in ihrem Leben geknickt wird! Der frische Humor ist die Abwehr der kräftigen Natur gegen die Tyrannei: sie erhöht das Mitleid, weil sie die Achtung vor dem Unterdrückten vermehrt; eine weichliche Klage und ein monotoner Zorn würde lange die Wirkung nicht thun.

Wahrhaft ergreifend ist der Schluß, wo Fritz Reuter, endlich entlassen, die Summe dieser sieben Jahre zieht. — —

„Ik säd Adjüs bi minen Herrn Oberstleutnant und bi annere gaude Lüd' in de Stadt, packte mine säben Saken un gaww sei mit Frachtgelegenheit. Den annern Morgen Klock vier namm

ik en lütten Ränzel up den Puckel, bünn minen lütten Hund an de Lin, dat de Soldaten em mi nich weglockten, un gung as en frien Mann ut dat Dur, nah de Fenzir'sche Mähl hentau.

As ik achter de Mähl kamm, kamm ik in de Haid' — ne trostlose Gegend! Sand und Dannenbusch und Haidekrut un Keirk, so wid dat Og reckt; Weg' güngen bi Weg', äwer wecker was de rechte? Ik wüßte keinen Bescheid; ik set'te mi dal, un mi kemen allerlei Gedanken.

So! — säben Johr legen nu achter mi, säben swere Johr, un wenn ik ok up Stunn's in'n Ganzen lustig dorvon vertellt heww, sei legen mi denn swer as Zentner-Stein up't Hart; in dese Johren was nicks gescheihn, mi vörwarts tau helpen in de Welt, un wat sei mäglich nützt hewwen, dat lag deip unnen in'n Harten begrawen unner Haß un Fluch un Grugel; ik müggt nich daran rögen; 't was, as süll ik Gräwer upriten un süll minen Spaß mit Dodenknaken bedriven. — Un wat lag vör mi? — Ne Haid mit Sand un Dannenbusch. — Weg'? — Oh, vele Weg' führten der dörch, äwer gah man einer so'n Weg, hei sallt woll mäud' warden. — Un wecker was de rechte? — Ik bün rechtsch gahn — nicks as Sand und Dannenbusch; ik bün linksch gahn — dat Sülwige. — Wo ik henkamm — keine Utsicht! Ok de Minschen wiren anners worden. Mi was tau Maud, as wier ik en Bom, de kröppt wier, un üm mi rümmer stünnen de annern un gräunten un bläuhten un nemen mi Licht un Luft weg.

Min oll Vater was nah Däms (der Festung) henkamen un hadd mi besöcht; hei was de sülwige olle gaude Vader von vördem; äwer in de säben Johr wieren mit mine Hoffnungen ok sine verdrögt; hei hadd sik gewennt mi so antausehn as ik mi sülwst ansach, as en Unglück; hei hadd sik för de Taukunft em annern Tausnitt makt, un ik stunn nich mihr vöran in sin Rekenexempel. Wie wieren uns frömd worden; de Schuld

lag mihr an mi as an em; de Hauptſchuld äwer lag dor, wo mine ſäben Johr legen.

Ach wat wieren dat för Gedanken! — Wat was ik? Wat wußt ik? Wat künn ik? — Nicks. — Wat hadd ik mit de Welt tau dauhn? — Rein gor nicks. — De Welt was ehren ollen ſcheiwen Gang ruhig wider gahn, ahn dat ik ehr fehlt hadd; üm ehrentwillen künn ik noch ümmer furtſitten un — as ik ſo unner den Dannenbuſch ſatt — för minentwegen ok. — Aewer du büſt fri! Du kannſt gahn, wohen du willſt! de Welt ſteiht di open! — Ja, äwer wecke Weg is de rechte? —

„Schüten, kumm her!“ un ik bünn minen lütten Hund von de Lin los, „Allons! vöran!“ Ik ſpelte en ſbeten Blinnkauh mit de Welt. — De Taufall un de Inſtinct, dat wieren de beiden einzigſten Haken, de ik in ehre kahlen Wänn' inſlogen kunn. — „Schüten, min olle lütte Hund, lop vöran!“ —

Hei lep vöran, un ik folgte, hei was in dieſen Ogenblick dat einzigſte Kreatur, wat mit Leiw an mi hung. Hei was los von ſine Lin und hei ſprung luſtig hen und her, hei ſprung en mi tau Höchten — dat was Leiw — un äwer minen lütten Hund un mi ſchinte Gottes Sünn hell un warm, un wo de ſchint, ſall't nich lang düſter bliwen; in mi würr't heller.

Schüten hadd den rechten Weg inſlagen, ik kam nah Grabow un tau olle Frün'n. — Franzing, weitſt noch? — Aewer wo kemm mi allens vör? — Keiner magt merkt hewwen, äwer in mi was't as ſtünn ik mang all dat Gräunen und Bläuhen, un ſei hadden mi de Telgen afflohn. -- — Franz was Burmeſter in 'ne lütte hübſche Stadt un hadd ſik 'ne leiwe fründliche Fru frigt, un von baben bet unnen ſach ſin Hus ut as künn hei dor Lewenstid glücklich in wohnen — Hei hett mi dat woll nich anmerkt, wo mi tau Sinn was — Afgunſt was dat bi Gott! nich — äwer mi was ſo tau Maud as wir ik mit dreckige Stäweln in 'ne ſaubere Stuw rinne treden. —

Ik kem nah Parchen, wo ik up de Schaul west was, mine Lehrers von vördem nemen mi fründlich up. — De Primaner kemen mi as pure Kinner vür, un doch, wenn ik't mi recht äwerläd, dann stunn ik mit mine dörtig Johr up den sülwigen Punkt, wo sei mit ehr acht ein stunnen, dat heit bet up dat, wat ik vergeten hadd. — Wo wiren mine schönen Johren blewen! — Ik gung in min Vaders Hus — dat was en fröhlich-trurig Wedderseihn! — denn äwer de Freud läd sick bi mi swor, as Bli, de Frag': wat nu? un bi em ok; ik kunn't em anseihn. — As ik den annern Morgen upwakte, frog ik mi: wat nu? un as ik tau minen Vader kamm, frog de ok: wat nu? un in dese schreckliche Frag' bün ik Johre lang herümmer bistert; ik grep hir hen, ik grep dor hen, nicks woll mi glücken; ik weit ik hadd Schuld, awer wat helpt dat all, ik was sihr unglücklich, vel unglücklicher as up de Festung."

Zehn Jahre, unter schweren und bittern Sorgen schwankte Fritz Reuter in der Wahl eines Berufs. Das Studium gab er bald auf, ebenso die Malerei; den größten Theil der Zeit verlebte er als Oekonom („Strom"). Was ihn endlich 1850 bestimmte, eine Lehrerstelle in pommersch Treptow anzunehmen, war die Liebe; die freilich kärgliche Stelle setzte ihn doch in den Stand zu heirathen.

Als elf Jahr später Fritz Reuter an dem großen Turnerfest in Berlin Theil nahm, sah er auch die Hausvogtei wieder. Damals wehten schwarz-roth-goldene Fahnen aus vielen Fenstern, und wirkliche geheime Räthe riefen den Turnern „gut Heil" zu! Fritz Reuter wurde von seinen Freunden zu einer Fahrt nach Spandau aufgefordert, wo die gesammte Turnerschaft festlich bewirthet werden sollte. „Ik dank velmal! sedd ik, de Weg von Swart-rod-gold nah Spandau is mi gaud naug bekannt! un gung nah Hus un namm mine gaude Fru unner den Arm und säd, dat künne wi näger hewwen. Un ik brächt sei nah den

Schinkenplatz vör dat olle trurige Hus un säd: Süh, dor hewwen Sei mal um min Lewensglück spelt, un Sei hewwen gewunnen! — Un schreg äwer weihte 'ne swart-rod-gollene Fahn ut en Fenster rut, un ik namm mine leiwe Fru faster in den Arm un säd: ik heww't betahlt; mihr as betahlen kann de Minsch nich; ward ok nich von em verlangt! un as sei so fründlich un still tau mi tau Höchten kek, säd ik: min leiw Döchting, Einer sall Gott vör Allens danken. Wenn ik hir nich seten hadd, wer weit, wat ik di denn kregen hadd."

Seine Verhältnisse in Treptow gestalteten sich im Ganzen behaglich; er schwang sich sogar zur Würde eines Stadverordneten empor. Hauptsächlich war er in heiterer Geselligkeit gesucht, wo er seine plattdeutschen Schwänke, Polterabendscherze, kleine Erzählungen und Anekdoten zum Besten gab. Diese harmlosen Bilder fanden in den nächsten Kreisen so viel Beifall, daß er sie 1853 unter dem Titel „Läuschen un Rimels" sammelte und drucken ließ. Diese Läuschen, welche mehrere Auflagen erlebten, sind es, was ihn bei seinen nähern Landsleuten zunächst populär machte: sie fanden ganz ihre Art darin wieder, und freuten sich über ihr wohlgetroffenes Bildniß. Außerhalb dieser Kreise, die dem Gegenstand bereits das nöthige Behagen mitbrachten, konnten sie keine große Wirkung thun. Klaus Groth, der damals eine Anzeige brachte, erkannte das Talent des Dichters gern an, tadelte ihn aber sehr scharf, daß er der Sprache, den Sitten und Charakter seiner Heimath nicht die nöthige Ehrerbietung entgegenbrächte, daß er mit Vorliebe das Niedrige und Gemeine aufsuchte, und seine Landsleute vor dem deutschen Publicum in üblen Leumund brächte. Dagegen konnte sich nun Fritz Reuter leicht vertheidigen. Man kann etwas recht lieb haben und es doch recht kräftig verspotten; ja bis zu einem gewissen Grad gehört diese Unbefangenheit zur Anmuth in der Liebe. Die Pommern und Mecklenburger verstanden besser, was

der Dichter meinte; sie hatten eine herzliche Freude an dieser ausgelassenen Laune und fanden sich eher geschmeichelt als carikirt.

„Meine Gedichte", sagt Fritz Reuter in der Vorrede „sind nicht wie vornehmer Leute Kinder; sie sind eine Herde kleiner Straßenjungen, die in roher Gesundheit lustig über einander purzeln, fröhlichen Angesichts unter Flachshaaren hervorlachen, zuweilen mit der Thorheit der Welt sich einen Scherz erlauben; ihre Welt ist der staubige Markt und die Straße; dort treiben sie sich umher, jagen und haschen sich, treten ernst einherstolzirenden Leuten auf die Zehen, rufen dem heimwärts ziehenden Bauer ein Scherzwort zu, verspotten den Büttel, ziehen dem Herrn Amtmann ein schiefes Maul und vergessen, die Mütze vor dem Herrn Pastor zu ziehen. Pfui wie garstig! sagt die gnädige Frau, die sie von fern durch ihr Augenglas betrachtet, und wendet sich mit Widerwillen ab: kein einziger auf Höheres deutender Zug, keine Spur von Romantik in den Physiognomien dieser Canaille!"

Gegen das Derbe und Ausgelassene dieser Bilder würde ich nicht das Mindeste einzuwenden haben; im Gegentheil, sie könnten noch derber und ausgelassener sein. Was aber den Eindruck stört, ist, daß sie etwas zu lärmend auftreten, sie wissen zu sehr von ihrer Lustigkeit, und sind nicht schlicht genug. Die Mehrzahl der Scherze, abgesehn von der plattdeutschen Mundart, würde man doch zu dem Genre Langbein rechnen müssen. Es scheint, daß Fritz Reuter, um sein eigentliches Talent zu entwickeln, sich einen breiteren Spielraum wählen müßte.

Dies geschah in den drei Gedichten: „De Reis' nah Belligen" 1854, „Kein Hüsung", 1857 und „Hanne Nüte" 1861. Jedes von ihnen hat eine eigene Farbe und enthält in dieser Schönheiten eminenter Art. Völlig abgerundet ist keins von ihnen, und ein gewisser Mangel an innerer Harmonie tritt nicht selten auch dem Eindruck des Einzelnen in den Weg. Ich meine damit nicht die kleinen Sünden gegen die Wahrscheinlichkeit; an diese

würde man sich nicht stoßen, da die Farbe, die Hauptsache des Gedichts, so vortrefflich ist; ich meine vielmehr die Sünden gegen die Stimmung. Die hauptsächlichste ist Reuter's Neigung zu einer gewissen Gefühlsweichheit, die ihn mitunter auch da überkommt, wo sie durchaus nicht in den Zusammenhang paßt.

„De Reis' nah Belligen" ist der Anlage nach eine Burleske der derbsten Art. Wir haben daraus keinen Grund, uns über dies Genre geringschätzig auszusprechen. In keiner Gattung der Poesie ist unsere moderne deutsche Literatur so arm als in der echten Komik, unsere Dichter sind alle viel zu studirt, sie haben zu sehr das Ganze der Welt und den Bruch dieses Ganzen im Kopf, um bei den Contrasten des Einzelnen mit Behagen zu verweilen. Und doch liegt gerade diese Gattung so recht in unsrer Art: das vierzehnte, fünfzehnte und sechzehnte, ja auch noch das siebzehnte Jahrhundert hat Glänzendes darin hervorgebracht, und die „Reis' nah Belligen" läßt sich dem besten an die Seite stellen. Schon der Einfall, der dem Ganzen zu Grunde liegt, ist hochkomisch: zwei dumme Bauern haben gehört, Belligen wäre eine vortreffliche Schule für Oekonomen, und beschließen, ihre Söhne nach Belgien zu bringen, obgleich sie keine Ahnung haben, was das für ein Ding ist. Und so ist der größte Theil der Abenteuer, die ihnen auf dieser verrückten Irrfahrt zustoßen, von durchgreifender Wirkung, ich erinnere nur an die Prügelei im Wirthshaus zum „Stillen Frieden", namentlich an die prächtige Mondscheinscene, die freilich hart an die Grenzen des Erlaubten stößt, und an die Besichtigung der Sehenswürdigkeiten von Berlin. Man erstaunt darüber, was die Dummheit für ein ausgiebiger Stoff ist, wenn sie grotesk auftritt. Weit bedeutender aber ist die Klangfarbe des Gedichts. Die erste Scene, wie der alte Schwart an einem warmen Sommernachmittage eindruselt, und nun Alles in der Stube einen traumhaften Zustand annimmt, drängt sich nicht blos der Phantasie auf, sondern schmeichelt

sich auch melodisch dem Ohre ein; ebenso der Hochzeitsreigen am Schluß. Man sieht aus diesen Melodien, daß Fritz Reuter ein stark ausgeprägtes lyrisches Talent besitzt; es ist Schade, daß er es später hat ganz fallen lassen. Aber in diese burlesken Stimmungen und Melodien paßt in keiner Weise die stark ans Empfindsame streifende und doch recht schwächliche Liebesgeschichte, noch weniger der Dithyrambus des einen Bauernjungen über die Musik des Freischütz. Ob sein derbes Ohr überhaupt für dergleichen empfänglich sein kann, mag dahin gestellt bleiben, jedenfalls ist der Ausdruck, den er für sein Gefühl findet, ein künstlich gesteigerter, gar nicht in der Art eines Bauern, und, um es mit einem Wort zu sagen, es ist nicht viel dahinter.

Das Einheitlichste von den drei Gedichten ist „Kein Hüsung", namentlich in den neuen Ausgaben, wo die Schlußdissonanz nicht mehr weichlich abgeschwächt ist. Der Stoff des Gedichts ist eigentlich von einer abschreckenden Häßlichkeit: der Knecht, der durch den frechen Uebermuth des Herrn endlich hingerissen wird, ihn mit der Mistgabel zu erstechen; aber man empfindet das Häßliche nicht, weil man widerstandslos mit fortgerissen wird, durch die Gluth des Hasses, die in dieser Erzählung athmet, und die in den Mecklenburgischen Zuständen, wie sie noch vor kurzem waren, nur zu sehr ihre Berechtigung findet. In diesem vollen Strom eines mächtigen Gefühls kommt kein Bedenken auf, und in einzelnen Scenen klingen Töne durch, die aus dem tiefsten Quell der Poesie hervorgehn. Ich erwähne das Nachtbild, wo das Mädchen zuerst den Gedanken des Selbstmords faßt, aber durch den Besuch einer guten Frau, die sich ihres Kindes hilfreich annimmt, davon abgehalten wird; ferner die Rückkehr des Mörders aus Amerika und sein Gespräch mit dem alten schwächlichen Daniel am Ufer des Teichs, in dem sein Mädchen sich ertränkt hat. Wie sich aus der „Festungstid" sehe, hat Fritz Reuter in der Jugend eine große Vorliebe für Byron gehegt, in

dieser letzten Scene finde ich einige Verwandtschaft, so wenig die Stoffe des britischen Lords mit dem des mecklenburger Strom gemein haben.

Am meisten ist bei „Hanne Nüte" zu bedauern, daß es nicht das geworden ist, was es hätte werden können. Es enthält die köstlichsten Elemente. Die Abreise des Schmiedegesellen aus der Heimath, der Abschied von dem Vater, der Mutter und dem närrischen Küster: es liegt eine sonnige Wärme über diesen Scenen. Die Krone des Ganzen ist aber die Vogelgeschichte. Fritz Reuter erzählt, wie seinem Helden für einen bestimmten Augenblick die Gabe wird, die Sprache der Vögel zu verstehn. Der Einfall ist nicht sehr geistreich angebracht, und es kommt nicht viel dabei heraus, aber die Sache ist auch nur symbolisch zu enhmen. Der Dichter selbst hat den Trank im Leibe, der die Geheimnisse der Natur ihm aufschließt; er weiß, was diese kleinen Geschöpfe Gottes miteinander reden, was sie denken und empfinden, und er weiß auch, sich ihnen verständlich zu machen. Einerlei, ob er sie realistisch oder in einer phantastischen Maskerade aufführt, man erkennt sie immer wieder, nimmt Theil an ihren Sorgen und freut sich ihrer unbefangenen Lebenslust. Je drolliger er sie reden läßt, je mehr geht das Herz auf und freut sich an der schönen Welt.

Wie schade nun, daß der Dichter nicht den richtigen Leitton gefunden hat, diese verschiedenen Elemente organisch zu verbinden! Es handelt sich um die Entdeckung einer geheimen Mordthat, und dieser zu Hilfe zu kommen, war in der altdeutschen Mythologie oft das Geschäft der Vögel. Aber der Dichter hat aus diesem Motiv nichts Rechtes zu machen gewußt, man weiß grade bei der Hauptscene nicht, was beabsichtigt ist, ein tragischer oder ein phantastisch-komischer Eindruck. Es könnte in dieser Verwirrung ein großer Reiz liegen, wenn sie ganz ausgelassen gehandhabt wäre; aber dazu ist die Erzählung viel zu ernsthaft,

ja mitunter fast pedantisch ernst. So kann man sich nur an den einzelnen Perlen freuen, die zu einer Kette zu verbinden dem Dichter nicht gelingen wollte; aber Perlen bleiben es, und zwar der edelsten Art.

In neuerer Zeit hat Fritz Reuter sich ausschließlich an die Prosa gehalten, und sie scheint es auch zu sein, die ihm die Menge gewonnen hat. Seine ungeheure Popularität beginnt eigentlich erst mit dem dreibändigen Roman: „Ut mine Stromtid".

Der Roman tritt aus den engen Schranken des Genre heraus und schließt sich einer allgemeinen Culturbewegung an, die man gewöhnlich an den Namen Gustav Freytag's knüpft; er hat auch einen ähnlichen, ja fast noch größeren Erfolg errungen als „Soll und Haben". Ueber den Sinn dieser Richtung ist vielfach debattirt worden, ich darf mich hier auf Weniges beschränken. Bekanntlich hat am meisten Veranlassung zur Debatte das Motto von „Soll und Haben" gegeben: „Der Roman soll das deutsche Volk da aufsuchen, wo es wirklich zu finden ist, — bei seiner Arbeit." Auch diejenigen Kritiker, die den Werth der Arbeit wohl gelten ließen, tadelten doch den Dichter, daß er die materielle Arbeit über die geistige zu stellen schien, daß er für die Sorgen und Hoffnungen eines Kaufmanns und eines Landmanns eine lebhaftere Theilnahme in Anspruch nahm, als für die Sorgen des Dichters, des Denkers, des Gelehrten. Daß dies durchaus nicht Freytag's Absicht war, hat er am besten durch seinen zweiten Roman gezeigt, der in der That die geistige Arbeit zum Gegenstand hat, und von der Art eines deutschen Gelehrten ein anschaulicheres Bild giebt als irgend eine der frühern Novellen. Freilich ist es schwerer, die geistige Arbeit darzustellen als die materielle, weil sie weniger sinnlich ist; aber von eigentlicher Darstellung ist überhaupt nicht die Rede. Der Roman kann nur einen Vorhang lüften und einen flüchtigen Einblick in Werk-

stätten eröffnen, an denen man sonst ohne Achtung vorübergeht, aber er kann unmöglich die Thätigkeit dieser Werkstätte im Detail verfolgen. Balzac hat es einige Male versucht, aber er ist eben damit aus dem Rahmen der Poesie herausgetreten, und wenn Jeremias Gotthelf einmal die Einrichtung einer Käserei so gründlich erörtert, daß man glauben sollte, mitten darin zu stehn und Hand anlegen zu können, so hat das wohl den Zweck, daß die sinnliche Anschauung die Glaubwürdigkeit des Dichters erhöht: aber man kann nicht leugnen, daß er des Guten zuviel gethan. Ueber dergleichen Dinge unterrichtet man sich doch besser aus einem Lehrbuch als aus einem Roman. Nicht die Arbeit soll der Roman darstellen, sondern das Volk, welches arbeitet. Das ist ein großer Unterschied. Der Roman soll das Volk schildern, wie es ist, und das deutsche Volk, namentlich das norddeutsche, ist ein arbeitendes Volk; seine besten und edelsten Kräfte entwickeln sich bei der Arbeit, alle seine Ideale hängen mit der Arbeit zusammen, und es ist am liebenswürdigsten, wenn es weiß, daß es etwas zu thun hat. Wenn also die frühern Novellen nach dem Muster der Franzosen, die darin andre Sitten haben, vorzugsweise Rentiers darstellten, die an keine Pflicht gebunden ihre ganze Zeit auf Empfindungen verwenden konnten, so verdienten sie Tadel, nicht vom moralischen Standpunkt, als ob sie das Volk zum Faullenzen verführten, sondern darum, daß sie falsch schilderten. Den Engländern ist es nie in den Sinn gekommen, andre Menschen darzustellen als solche, die an eine bestimmte Thätigkeit gebunden waren: wenigstens stellten sie die Ausnahmen eben nur als Ausnahmen dar. Sie hatten dazu noch einen andern Grund als das Bedürfniß der Portraittreue: nur in der Gebundenheit entwickelt sich der Charakter, und nur ein Charakter hat Schicksale. Die leere Freiheit entzieht dem Individuum mit der Substanz, die es trägt, indem sie es bedingt, auch seinen wahren Inhalt. Ich glaube kaum, daß heute noch dieser Satz besonders

paradox klingt. Vor zwanzig Jahren, wo Alles für die Freiheit schwärmte und von äußeren Schranken gequält zu sein glaubte, während das Mißbehagen aus der Leere des Innern entsprang, war er es in der That.

Reuter's Roman ist keine Tendenzschrift. Er hat nicht nöthig, sich der Neigung zu erwehren, seine Figuren von nichts Anderm reden zu lassen als von „Shakespeare und den musikalischen Gläsern"; denn ihn selbst haben ganz andre Hoffnungen und Sorgen beschäftigt, und dem geringen Bedürfniß zu dilettantisiren hat er in „De Reis' nah Belligen" in der Begeisterung für Weber's Freischütz Luft gemacht. Er schildert die Menschen, die er kennt und zu denen er gehört, und diese sind keine Virtuosen des ästhetischen Urtheils. Es ist eine kleine Welt für sich, die vom gebildeten Salon und vom ästhetischen Thee nichts weiß, und keinen Grund hat dagegen zu eifern. Dies Volk kämpft mit schwerer Sorge um das Dasein; es ist arbeitsam nicht blos aus Arbeitslust, sondern weil es muß. Der Dichter schildert das was er kennt, und daß diese Klasse, die er schildert, das hohe Interesse des Volks erregt, zeigt der Erfolg. Das Publikum protestirt mit diesem Beifall keineswegs gegen geistreiche Urtheile, gegen feine Stimmungen der Seele; es wird dem Dichter, der mit solchen nicht spielt, sondern sie wirklich giebt, eben so große Achtung zollen als dem Dichter des Landvolks; aber es hat sich daran gewöhnt, den Schein von der Wahrheit zu sondern, und sich durch gemachte Geistreichigkeit nicht täuschen zu lassen.

Einiges hat zu dem Erfolg auch wohl beigetragen, daß der Dichter es seinem Leser sehr bequem macht. Es ist eine Kunstform, wie sie im Roman noch nicht dagewesen ist, die sich auch wohl kaum als Regel empfehlen möchte, die aber in diesem Fall als gleichgültiger aber bequemer Rahmen für eine Reihe anziehender Bilder sich gleichsam durch Ueberraschung durchgesetzt hat. Es ist die Geschichte einer Gutsverwaltung, die mit dem Anfang

der Uebernahme durch einen tüchtigen Inspector beginnt, dann mit Ueberspringung einiger Jahre gleichsam in Annalen fortfährt und mit dem Verfall des Guts, dem aber Abhilfe geschafft wird, schließt; von Enthüllungen, Spannungen, Ueberraschungen ist keine Rede. Fritz Reuter ist so gewissenhaft, jedes Jahr namhaft zu machen und über die Ernte, den Geldverkehr u. s. w. desselben historisch treu zu berichten; wer die Zeit noch erlebt hat, freut sich der Erinnerungen, und die Jüngeren können viel daraus lernen. Diese Gewissenhaftigkeit macht nie den Eindruck der Pedanterie, weil der Dichter so ungemein treuherzig erzählt. Der Leser wird nur so sicher gemacht, daß er auch manche wirkliche Unwahrheiten hingehn läßt.

Ein lehrhafter Charakter scheint insofern sich herauszustellen, als der Dichter jede Unsolidität, jede Trägheit, jedes zerfahrene Wesen, jede Härte und Unmenschlichkeit unerbittlich geißelt; er scheint, hält man namentlich den Schluß vor Augen, poetische Gerechtigkeit in der alten Weise auszuüben: es geht am Ende jeder der betheiligten Personen genau so gut, als sie es verdienen. Es wäre interessant zu wissen, ob das ursprünglich in der Absicht des Dichters lag. Ich habe nie mit ihm darüber gesprochen, Manches macht mich zweifelhaft. Es finden sich in den ersten Bänden einzelne Andeutungen, die Luisens frühen Tod befürchten lassen, und ich glaube nicht, daß diese Andeutungen ohne Zweck sind. Der Ausgang Havermann's aus dem adligen Gut am Ende des zweiten Bandes ist in einer so leidenschaftlichen Erregung, daß man sich auf einen tragischen Ausgang gefaßt macht; und ich muß bekennen, daß mir der dritte Band, was den stofflichen Inhalt betrifft, sehr viel matter und gezwungener vorkommt als die früheren. Ich rede hier nicht von den köstlichen Bildern aus dem Revolutionsjahr, von den Hochzeitsgeschichten und Aehnlichem, in dem sich Reuter's ganze Lebensfreude und Menschenliebe eben so rührend als lustig aus-

spricht; ich rede von Havermann, dessen Schicksal doch wohl das Hauptinteresse erregen sollte. Man verliert ihn zu sehr aus den Augen, es ist schwer, sich den Gemüthszustand eines an unbegrenzte Thätigkeit gewöhnten kräftigen Mannes in einer gezwungenen einsamen Unthätigkeit vorzustellen, und der Dichter von „Kein Hüsung" hatte wohl die Energie, auch in dem edlen Menschen Groll und Leidenschaft als Schicksal zu zeigen. Statt dessen kommt es zu einer Großmuthsscene, die zwar durch die zarte Neigung des alten Mannes zu der schönen Gutsherrin fein motivirt wird, aber doch so viel innere und äußere Unwahrscheinlichkeiten enthält, daß man froh ist, als der Onkel aus Indien erscheint und die Aufopferung unnöthig macht. Ich glaube, wenn Fritz Reuter seiner ursprünglichen dichterischen Anlage gefolgt wäre, so hätte er die Sache tragisch ausgehn lassen. Das Publicum wäre freilich sehr unzufrieden damit gewesen, da es nun das Buch mit Freude und Zufriedenheit aus den Händen legen kann.

Aber der Hauptgrund für den Beifall des Publicums war doch weder die Gründlichkeit der landschaftlichen Berichte, noch die moralische Richtung, noch die poetische Gerechtigkeit, sondern die Fülle kräftiger und unterhaltender Figuren, mit denen der Roman uns bekannt macht. Diese Figuren sind nicht blos lebensfähig, sondern auch lebenswürdig, sie flößen nicht blos den Glauben an ihre Wirklichkeit ein, sondern auch den Wunsch nach ihrer Wirklichkeit: unter solchen Leuten möchte man leben! Die Welt, die Reuter übersieht, ist klein, aber er ist so in ihr zu Hause, daß er sie vollkommen beherrscht, und bei aller Stetigkeit der Charaktere mit jedem Zuge neu überrascht. Wenn er weiter nichts erfunden hätte als den Onkel Bräsig, so könnte man ihn dreist neben Goldsmith nennen: man merkt sich die Art, wie er denkt, wie er die Rede wendet, wie seine Eitelkeit und Gutherzigkeit sich närrisch durcheinander wirrt, sehr rasch, aber

trotzdem: wie neu ist er in jedem Augenblick! „Bräsig ist immer die Hauptperson", wie Fritz Triddelfitz sehr richtig bemerkt, und von seinem Humor strahlt gewissermassen das Licht auf alle übrigen Figuren; aber wie sind sie auch werth, in seiner Gesellschaft zu leben! Der „entfahmte Windhund" selbst, wie lebendig steht er in jedem Augenblick vor uns! Die Familie Nüßler, die beiden Juden, die sämmtlichen ehrbaren Bürger von Rahnstädt: Dickens ist oft glänzender in der Heftigkeit seines Humors, aber man suche doch einmal einen seiner Romane, wo man so viel Leute zusammenfindet, denen die strotzende Gesundheit so aus den Augen quillt, und über die man nicht nur, sondern mit denen man lachen kann! Dann daneben die ernsthaften Figuren: Havermann, Luise, der Pastor: wer da noch behaupten sollte, daß der Poesie versagt sei, durchaus tüchtige Menschen darzustellen, ohne langweilig zu werden, der muß von diesen Bildern beschämt werden. Sie sind auch im ganzen Publicum so bekannt, daß man sie wie wirklich lebendige Wesen citiren hört, ich glaube nicht, daß irgend ein neuerer Dichter so tief in das Gedächtniß eingedrungen ist.

Am wenigsten befriedigt mich Fritz Reuter mit seinen Edelleuten. Darin sind ihm Gustav Freytag und Friedrich Spielhagen bei weitem überlegen. Seine Intention ist vortrefflich, aber er verfügt nicht so über die Details, um sie wirklich ins Leben zu übersetzen. Hier ist die Scheide seines Talents oder, wenn ich mich so ausdrücken darf, die Scheide seines Nachfühlens. Für Figuren, die nicht seiner Art sind, findet er nicht die rechte Sprache. Offenbar sollte z. B. nach seiner Absicht Frida eine viel bedeutendere Rolle spielen, aber man wird nicht mit ihr vertraut. Wie heimisch wird man dagegen auf dem Ball der Rahnstädter Honoratioren, in dem Stillleben des Pächters, in Hof und Stall, bei Kaufmann Kurz und bei Rector Baldrian:

hier kann der Dichter frei erfinden, denn der Keim der Figuren und Dinge lebt nachschaffend in seinem Geist.

Die beiden folgenden Werke: „Dorchläuchting" und „die Montecchi und Capuleti in Constantinopel" gehören wieder mehr dem Genre an. „Dorchläuchting", wie sehr er als Caricatur erscheint, wird doch ein Typus bleiben für die Periode, in der er lebte, ähnlich, wenn auch in anderer Richtung, wie mehrere Fürsten bei Jean Paul. Solche Käuze brachte wirklich der Dunstkreis unserer kleinen Höfe hervor. Das Buch ist nicht recht gerundet, enthält aber vorzügliche Einzelheiten. Der Hausstand des Conrector Aepinus, sein Walten in der Schule wie in der Weinstube seines Schwagers, sind mit einer Treuherzigkeit und Gemüthlichkeit dargestellt, daß es Einem warm ums Herz wird; die schnurrigen Philister der kleinen Residenz kommen eben so gut heraus, als die Ackerbürger von Stemhagen, und die landschaftlichen Bilder finde ich zum Theil farbiger als in der „Stromtid". Die „Montecchi" gehören vielleicht zu dem Lustigsten, was Reuter geschrieben hat; diesmal aber könnte die Erfindung etwas gewählter sein, und an typischer Kraft stehen die Figuren erheblich gegen die der früheren Romane zurück. Vielleicht bin ich jedoch nicht ganz unbefangen, weil mir Einzelnes daraus Reuter früher erzählte, und bei seinem außerordentlichen Nachahmungstalent erschien mir Vieles glänzender als später in dem gedruckten Buch.

Die Kenntniß der Menschen, der Natur und des Weltgegesetzes zu erweitern ist die erste Aufgabe des echten Dichters. Aber viele Poeten, die uns wirklich den Trank der Wahrheit einschenken, geben ihn mit bittern Elementen versetzt und bringen Ekel am Leben hervor. Fritz Reuter kennt wohl das Elend, das dem Glauben an die beste Welt widerstreitet, er kennt die Schwächen und Tücken der Natur und weiß sie zu zeigen. Aber er kennt auch den warmen schönen Sonnenschein und

weiß das Herz damit zu erfüllen; er kennt auch die innere Güte des Menschen, und weiß uns davon zu überzeugen. Seine Charaktere sind wahr; er zeigt sie uns in vollständiger Freiheit; nicht als Rechenmaschinen, die Jeder ihm nachschnitzeln könnte, wenn er nur über ihr Lebensmotiv im Reinen ist: vielmehr Alles, was sie thun und reden, überrascht uns, erregt unser Gelächter, unsere Rührung, ist uns etwas Neues: zugleich aber haben wir, wenn wir das Neue sehen, das bestimmte Gesicht der Nothwendigkeit; so und nicht anders mußte er sich äußern. Des Dichters Wahrheitsliebe ist aber mit Herzensgüte verknüpft: wenn wir sein Buch aus der Hand legen, athmen wir freier, die Menschen sind uns lieber, Gras und Kräuter, Sonnenschein und Vogelsang, ja schmutziger Lehmboden im Regenwetter ist uns vertrauter geworden; wir fühlen uns mehr Eins mit der Natur. Unsere Mitfreude ist erweitert wie unser Mitleid. Es ist eine kleine Welt, die uns der Dichter öffnet, aber sie ist werth zu bleiben.

Friedrich Spielhagen.

I.

November 1870.

Trotz aller Versuche, die sogenannten reinen Formen der Antike in unsrer Dichtung einzubürgern, stellt sich mehr und mehr die modernste und complicirteste aller Gattungen, der sociale Roman als diejenige heraus, in der unsre Dichter sich am vollsten ausgeben, unser Publicum die reichste Nahrung findet. Auch für die Nachwelt wird sie einen historischen Werth haben. Unsre Dichter stehn nicht nur unter dem Bann des Zeitgeists, sie haben bei der immer breiter sich ausdehnenden Bildung gelernt, über ihn zu reflectiren, und aus diesen Reflexionen wird die Nachwelt viel über unser Wesen erfahren. Schon uns wird aus den Romanen vom Ende des vorigen Jahrhunderts, aus „Wilhelm Meister“ oder „Sophiens Reise“ oder dem „Titan“, die Art zu sein jener Periode und ihr Contrast gegen die unsre deutlicher als aus ernsthaften Historikern. Die verschiedene Art zu empfinden ward zum Theil durch die äußern Umstände bedingt. Die Ausführlichkeit und Gründlichkeit mit der man damals empfand und sich über seine Empfindungen äußerte, hatte doch zum Theil in der Schwerfälligkeit der Verkehrsmittel ihren Grund: wo eine Reise von Leipzig nach Dresden eine Begebenheit war, mußte 'man ausführlicher Abschied nehmen als jetzt,

wo man den Freund in ein Paar Stunden wieder erreichen kann; wo man eine Woche auf den Posttag warten mußte, durfte man das Papier nicht sparen. Heute, wo der elektrische Telegraph allenfalls zwölfmal des Tages von Berlin nach St. Petersburg hin- und zurück melden kann, lernt man sich kürzer fassen. Auch sonst hat man weniger Zeit. Heute liest jeder die Zeitungen, jeder nimmt irgendwie Partei für die heimischen Politiker, jeder kommt einmal in eine große Stadt, wo Museen, Theater und andre Merkwürdigkeiten zu finden sind. Das Leben geht durchweg mehr nach Außen und es pulsirt rascher. Auch der Gang der Leidenschaften wird beschleunigt: in unsern Tagen würde Werther rascher zu einem Entschluß gekommen sein.

Nun vollends die Veränderung in den sittlichen und politischen Voraussetzungen! Jean Paul's Helden stoßen alle zwei bis drei Meilen auf einen neuen fürstlichen Hof, wo eine Reihe schöner Seelen sie anschwärmt: jetzt wissen wir noch ungefähr was das heißt; in wenig Jahren werden diese Höfe seltener werden als selbst die schönen Seelen. Dafür haben wir ein Vaterland, und zwar ein Vaterland mit einem ganz martialischen Anstrich: was würde Jean Paul dazu gesagt haben, hätte er ahnen können, daß noch nicht ein halbes Jahrhundert nach seinem Tode Europa über die Eroberungssucht und Raufluft des deutschen Volks die Hände ringt!

Die heutigen Romane, wenn sie mit Geist und Entschlossenheit sich auf den Boden der Thatsachen stellen, werden für die Nachwelt historisch ein noch viel größeres Interesse haben, als die aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts. Denn wir leben, ohne es zu merken, in einer großen Zeit, in einer Zeit, die das Staunen künftiger Jahrhunderte sein wird.

So heftig daher die „idealistischen" Kritiker, die Bewunderer der Phrase und Declamation, gegen den realistischen Geschmack des Tages eifern, dieser Geschmack hat nichts Zufälliges, er ist

der berechtigte Geist der Zeit. Der große Erfolg Spielhagen's ist eine Anerkennung des Ernstes, mit dem er die Probleme der Zeit zu begreifen sucht.

Seit den zwölf Jahren, daß er schreibt, hat er sich eine sehr angesehene Stellung erobert: er reiht sich unbestritten als nächster an Gustav Freytag, Berthold Auerbach und Fritz Reuter an; seine Werke erleben eine Auflage nach der andern; sie werden in alle lebenden Sprachen übersetzt; in England und Rußland sucht man sich aus ihnen ein Bild der deutschen Cultur zu entwerfen und schreibt philosophische Abhandlungen über seine Kunstform. In Deutschland ist mir keine eingehende Kritik bekannt, wohl aber zahlreiche, theils begeisterte, theils erzürnte Anzeigen: da Spielhagen in seinen Romanen sehr entschieden den demokratischen Standpunkt vertritt, ist sein Name mehr als billig in das häßliche Parteigetriebe hineingezogen worden. Eine ruhige und eingehende Analyse scheint mir sehr am Ort, denn es handelt sich um eine Erscheinung, die für die gegenwärtige Cultur von Bedeutung ist, und die man zu verstehn suchen muß. Zudem ist der Dichter in der besten Mannesblüthe, fähig zu hören und zu lernen, und wird vielleicht, was von befreundeter Seite an seinen Leistungen erinnert wird, einer ernsten Erwägung unterziehn.

Spielhagen ist ein guter, correcter, zuweilen glänzender Erzähler: ein Lob, das in Deutschland nicht wenig sagen will, da es sich auf nicht viele Schriftsteller erstreckt. Er versteht das, worauf es ankommt, mit starken und deutlichen Strichen zu markiren; wo die Bilder sich ziemlich bunt durch einander drängen, bleibt man immer orientirt.

Er hat viel gesehn und ein vortreffliches Auge, verfügt daher über einen reichen Wechsel der Scenerie. Er versteht zu spannen ohne plumpe Mittel, und hat Athem genug, wo eine größere Leidenschaft ins Spiel kommt, das Gesetz der Steigerung kunstgerecht zu beobachten.

Nur selten schlägt ihm die Stimme über. Seine Sprache ist nicht im hohen Grade eigenartig, aber überall gefällig und die eines gebildeten Mannes.

In Bezug auf seine Charaktere ist er Realist, d. h., um es rein technisch zu erläutern, er arbeitet nach Modellen. Alle neuern Dichter von einiger Bedeutung thun es: die Idee, daß man nach allgemeinen unbestimmten Idealen gleichsam aus dem Handgelenk heraus Charakterköpfe entwerfen könne, die wirkliches Leben haben, ist längst aufgegeben. Nicht als ob der Dichter ohne Weiteres seine Modelle abconterfeien könnte; nicht einmal der Portraitmaler kann es, viel weniger der Erzähler, dessen Figuren im beständigen Fluß sein müssen. Ein Modell ist nur für den Dichter brauchbar, der selbständig nachschaffen kann.

Spielhagen kann es. Wenn er eine Figur, ihre Art zu sein, sich zu bewegen, zu sprechen und zu denken, aufmerksam beobachtet und die charakteristischen Punkte gefaßt hat, so gestaltet sich in seinem Innern etwas, das dieser Figur entspricht, das ihrer Grundform gemäß empfindet, denkt und sich bewegt, und so schafft er denn doch von Innen heraus. Es ist, als ob die Lippen des Dichters sich dann von selbst in der angeschauten Weise des Vorbilds bewegten. Commerzienrath Streber, die empfindsame Emma von Silberstein, Timm, Mademoiselle Marguerite, die alte Sarah Gutmann und der junge König in dem Roman: „In Reih und Glied“: alle diese Figuren sind von einer ziemlich complicirten Anlage, sie haben eine sehr eigenthümliche Ausdrucksweise, zu der offenbar ein Modell gesessen hat, und überzeugen doch durch ihre unbefangene Folgerichtigkeit: sie sind aus vollem Holz geschnitten. Nicht überall gelingt es dem Dichter, mitunter wird man die Schablone gewahr, und wenn er selbst Modell sitzt, tritt öfters ein überschwenglicher Idealismus des Gefühls zwischen den Zeichner und das Urbild, so daß die Bewegung nicht die nöthige Freiheit zeigt, auch wohl den Schwerpunkt verliert. Diese Art

Charaktere, die subjectiven Ursprungs sind, gleichviel ob Neigung oder Haß das erregende Motiv war, leiden bei Spielhagen an einer gewissen Monotonie, während er da, wo er unbefangen beobachtet, den Leser durch einen großen Reichthum von Einfällen erfreut und überrascht. Eigen ergeht es ihm mit seinen Frauengestalten. Wo ihn gewissermaßen eine dichterische Liebe zu dem Gegenstand leitet, kommt das Bild selten so rein heraus, wie er es wünschte. So Melitta in den „Problematischen Naturen", und Clementine in „Auf der Düne": namentlich bei der Letzteren ist es ganz auffallend, worüber der Dichter, dessen Urtheil man sonst im Allgemeinen beipflichten darf, so warm wird. Was er zeigt, ist weder lobenswerth noch anmuthig. Es sieht fast so aus, als ob er etwas zurückhielte, um nicht eine ihm heilige Erinnerung zu profaniren: aber die poetische Figur geht darüber verloren, und man wendet sich mit einem Achselzucken von ihr ab, das gewiß nicht in der Absicht des Dichters lag. Ein leichtes vollsaftiges Ding dagegen, wie Emilie von Breesen, für Spielhagen gewiß kein Ideal, etwas Philine und etwas Marianne, kommt mit überzeugender Naturfrische heraus, und ist wenn man im Leben sie tadeln müßte, als dichterische Figur unendlich liebenswürdig.

Dasselbe Gefühl der Realität, das Spielhagen mit seinen Figuren zu erregen weiß, erweckt er auch für das Costüm der Handlung. In diesen Aeußerlichkeiten haben wir seit den letzten zwanzig Jahren außerordentliche Fortschritte gemacht. In den früheren Romanen hatte man nur selten eine Idee, wo das Stück eigentlich spielte. Die modernen Novellisten haben ebenso wie die modernen Landschafter die Einsicht gewonnen, daß man, um anschaulich zu schildern, die Photographie zu Grunde legen müsse, und wenn sie in Benutzung der Localitäten sich unter Umständen der Freiheit bedienen, die der Dichter nicht gern ganz aufgeben wird, so behalten sie doch immer so viel empirischen

Inhalt, daß sie dem Leser Vertrauen in die Körperlichkeit ihrer Gegenstände einflößen. Mit Dickens, der es darin am weitesten treibt, kann Spielhagen an Virtuosität, dies Wort in seinem guten wie im schlimmen Sinn gemeint, nicht wetteifern: er sieht bei jeder Handlung, die er berichtet, auch die Einzelheiten und Nebenumstände; das Licht, das auf die Figuren fällt; die Motive dieses Lichts, die Luft, das Wetter; aber er hebt nur diejenigen Züge hervor, welche die Stimmung der Handlung unterstützen.

Spielhagen ist jeder Landschaft gerecht; seine Bilder aus Thüringen erfüllen uns mit Waldesgeruch und Bergluft. Aber mit eigentlicher Meisterschaft behandelt er die Gegend, in der er zu Hause ist, die Strandgegenden in Neuvorpommern und der Insel Rügen. Gleich eine seiner ersten Novellen, „Auf der Düne:" Kahnfahrten, das ausbrechende Feuer: man erlebt das Alles mit. Spielhagen hat ein sehr feines Auge für die Individualität einer Gegend. Die Dichtung befördert das Glück des Menschen, indem sie ihn auf der Erde heimisch macht, indem sie ihm das Auge öffnet für das Schöne im Alltäglichen. So dankbar der Schotte das Andenken seines großen Dichters bewahrt, der ihm die Haiden des Grenzlandes geöffnet, so dürfen wir Spielhagen nicht vergessen, daß er uns die Ostsee gezeigt, wie sie ist. Nicht blos die prachtvollen Kreidefelsen von Stubbenkammer, sondern ebenso die öde Düne, die nur von dem Wind belebt wird, der über sie hinfegt.

— — „Zwischen die Dünen hindurch schaute das offene Meer herein. Das war mir immer ein lieber Anblick gewesen, wenn die Sonne hell herabschien auf den weißen Sand, und die weißen Möven sich lustig über den blauen Wassern schwangen. Aber heute sah der Sand grau aus und grau der Himmel, und grau das Meer, das in schweren Wogen daher gerollt kam. Ja selbst die Möven, die kreischend über die Brandung flatterten, sahen grau aus." —

— „Ich öffnete ein Fenster. Der Wind, der von Westen kam, wälzte sprühende graue Dunstmassen durch die gewaltigen Bäume, die ihre Wipfel wie in wahnsinnigem Schmerz hinüber- und herüberbogen; und über die weite Wiese, an deren langen wogenden Gräsern ich mich so oft entzückt hatte, und die heute wie ein fauler Sumpf aussah. Eine Schaar Krähen spazierte darauf herum und schwang sich krächzend in die stürmische Luft, von der sie dann hin- und hergeschleudert wurden. In dem Augenblick schlug der Wind den einen Flügel der Jalousie so heftig zu, daß die morschen Sparren mir um den Kopf flogen."

„Die Regenstürme der letzten Zeit hatten die Luft durchsichtig klar gemacht, daß die fernste Ferne wie wie nächste Nähe erschien. Dazu strömte ein machtvolles und doch unendlich mildes Sonnenlicht von dem wolkenlosen Himmel, und drang in die tiefsten Tiefen des Waldes, von dessen Riesenbäumen die gelben Blätter still herabschwebten zu den andern, die hier und da schon den Boden bedeckten. Kein Laut in der sonnigen Wildniß, als dann und wann aus dem Gebüsche das melancholische Zirpen einer Goldammer oder das heisere weitschallende Krächzen einer Krähe, welcher das Gewehr, das der junge Mann da unten trug, verdächtig sein mochte; oder der durch die Entfernung abgedämpfte Schrei von Kranichen, die, unbekümmert um das irdische Treiben, ihren stolzen Flug gen Süden zogen." — —

Die ganze Gewalt seiner Naturschilderung concentrirt sich in dem Bilde vom Sturm in „Hammer und Amboß". Wie ist das Alles gesehn! Und die Schilderung ist kein Virtuosenstück, das um seiner selbst willen da wäre, sondern sie greift wesentlich in die Handlung ein und ist für dieselbe ein charakteristisches Motiv.

Diese Virtuosität in der Landschaftsmalerei wird durch ein schönes und echtes Naturgefühl getragen, das vielleicht in Spielhagen's ganzer Dichtung das erfreulichste Moment ist. Bei den oft unreifen Gedanken und Empfindungen seiner Helden tritt

sofort eine höhere Stimmung ein, wenn ihnen die Natur mit ihrem reinen Antlitz gegenübertritt. Sehr charakteristisch ist mir eine Stelle, in der einer seiner Helden in äußerst desperater Stimmung in einen Park tritt. „Mein Blut fing an ruhiger zu fließen, ich begann mich für ein Spechtpärchen zu interessiren, das in dem Astloch eines benachbarten kürzlich erst hierher verpflanzten Baumes seine junge Wirthschaft angesiedelt hatte, und zu der engen Oeffnung aus- und einschlüpfte. Es war ein so feierliches Bild. Die Thierchen hatten es so eilig, und waren so unermüdlich fleißig, und Alles offenbar aus eitel Liebe — die Welt war am Ende doch nicht so schlecht, wie sie mir eben erschienen war." — Solche Stellen muß man im Auge behalten, wenn man den Dichter nicht falsch beurtheilen will, der namentlich in seinen ersten Werken im Weltschmerz des Guten etwas zu viel thut.

Um Spielhagens Stellung zu den socialen und politischen Fragen zu verstehn, muß man vorher einen Blick auf seinen eigenen Bildungsgang werfen.

Friedrich Spielhagen ist 24. Februar 1829 zu Magdeburg geboren. Sein Vater, Regierungs- und Baurath, wurde schon in den nächsten Jahren nach Stralsund versetzt, wo Spielhagen seine Knabenzeit zubrachte. Das Gymnasium, welches er besuchte, kennt man aus der allerliebsten Schilderung in „Hammer und Amboß". 1847 kam er auf die Universität Berlin, von da nach Bonn, wo er einer Burschenschaft angehörte, sich aber an dem aufgeregten politischen Treiben der Revolutionsjahre nicht betheiligte. Adolf Strodtmann, der damals mit ihm studirte, schildert ihn als „einen blassen, langhaarigen, stillen und schroffen Jüngling, der mit dem menschenscheuen Wesen und den scharfen unjugendlichen Zügen seinen lustigen Commilitonen für einen altklugen Sonderling galt, immer Sentenzen von Goethe oder Shakespeare, Homer oder Sophokles auf der Lippe trug, unzu-

frieden mit seinem Loose, unentschieden über die Wahl seines Berufs, schüchtern den studentischen Lustbarkeiten ausweichend, selten an den Gesprächen seiner Kameraden sich betheiligend, nur daß er hin und wieder eine sarkastische Bemerkung dazwischen warf." Er studirte erst Medicin, dann Jura, zuletzt allerlei Humaniora, und beschloß seine Studien in Greifswald. Von den dortigen Erfahrungen wie von der Zeit, wo er Hauslehrer in Neuvorpommern war, enthalten die „Problematischen Naturen" wohl einige Reminiscenzen, wie weit dieselben auf das Persönliche auszudehnen sind, muß dahingestellt bleiben; daß er mannigfaltige Erfahrungen gemacht, liest man aus all seinen Schriften heraus. Er wechselte noch mehrfach in seinem Beruf, war eine Zeit lang Schauspieler, dann Soldat und Landwehroffizier in Thüringen, dann Lehrer an der Handelsschule in Leipzig. Hier in Leipzig veröffentlichte er, nachdem er zuerst als lyrischer Dichter debütirt, seine ersten Novellen „Clara Vere" und „Auf der Düne" 1857—58. Der Erfolg befriedigte ihn so wenig, daß er nahe daran war, die literarische Laufbahn aufzugeben, bis endlich 1859 die „Problematischen Naturen" durchschlugen. Sie erschienen zuerst in der „Zeitung für Norddeutschland", zu deren Redaction er von Leipzig nach Hannover übersiedelte.

Gutzkow, Laube, Mundt u. s. w. hatten noch nicht zwanzig Jahre erreicht, als sie mit ihren Dichtungen Aufsehen erregten: diese Dichtungen waren gleichsam Postulate an die Wirklichkeit von der ihre Verfasser nichts wußten. Spielhagen hatte bereits viel vom Leben gesehn und durchgemacht, ehe er sich als Künstler fühlte: die „Problematischen Naturen" begann er in seinem dreißigsten Jahr.

Für seine Ansicht vom Leben kam nun wesentlich die Zeit in Betracht, in der er sich bildete. Wir leben sehr rasch und vergessen mit einer wunderbaren Schnelligkeit: nur wenig Menschen erinnern sich noch an die gräuliche Periode von 1852—1859.

Es war wirklich, als wenn alles Leben aus Deutschland entwichen war. In Preußen eine Regierung, die ohne alle Idee und allen Glauben sich feige vor dem Ausland beugte, dagegen mit einer Heimtücke, die bis ins Raffinirte und Witzige ging, ihre Feinde verfolgte, und die jeden für ihren Feind hielt, der selbständig zu denken wagte. Ueber diesen gemeinen Schlendrian schimmernd ein unstetes Phantom, das man für lebendig hielt, weil es eine scheinbare Bewegung zeigte. Das Pfaffenthum wuchernd unter dem Schutz des Staats, der auf den Einfall gekommen war, sich von ihm beschützen zu lassen. Der Grundadel, dessen Namen so eng mit dem preußischen Ruhm verflochten waren, in Furcht und Entsetzen vor dem Hansemannschen Wort, man müsse der Reaction ins Fleisch schneiden, und in dieser blinden Furcht bereit, sich mit jeder, auch der schnödesten Gewalt zu verbinden, wenn sie nur der Demokratie den Daumen ins Auge drückte. Diese Demokratie hatte das Stichwort des passiven Widerstands ausgegeben, sie hielt sich gänzlich vom parlamentarischen Leben fern und sah hohnlachend zu, wie die Altliberalen in der Opposition sich abmühten, irgend etwas von der Freiheit zu retten. Auf welche Rettung aus diesem trübseligen Zustand sie bei dieser Unthätigkeit rechnete, war schwer zu sagen: auf ein unnennbares Etwas! Und für dieses Unnennbare bot sich einem phantasiereichen jungen Mann, der als Student von den schwarz-roth-goldenen Fahnen auf den Barricaden gehört, und keine Gelegenheit gehabt, die innere Dialektik des revolutionären Treibens an sich selbst zu erleben, als sprechendstes Sinnbild die Revolution. Groll und Haß fand er genug in seinen Umgebungen, genug in der eignen Seele vor: was weiter kommen sollte, schien gleichgültig, da das Vorhandene absolut unerträglich war. Wer einen festen geordneten Beruf hatte, bei dem man doch immer etwas werden sieht, konnte allenfalls resigniren; unmöglich aber schien es bei einem unsteten rastlosen Suchen nicht blos nach einem Ideal, sondern auch nach

einer nur vorläufigen Thätigkeit. Diese Umstände, den Alpdruck der fünfziger Jahre muß man in Betracht ziehn, wenn man den leidenschaftlichen Haß der „Problematischen Naturen" gegen alles Bestehende begreifen will; einen Haß, der freilich etwas nach der Zeit kam, da, als der erste Band des Romans erschien, die „Neue Aera" bereits eingetreten war und ein freierer Luftzug durch Deutschland wehte. Aber man glaubte nicht mehr an die Möglichkeit einer friedlichen Entwickelung, man mißtraute den Liberalen ebenso wie den Conservativen, und der nächste Erfolg schien diesem Unglauben Recht zu geben, denn die Fortsetzung der „Problematischen Naturen" „Durch Nacht zum Licht" erschien in der Blüthe der Conflictzeit. Seit 1861 lebte Spielhagen in Berlin, in der Aufregung der extremsten Fortschrittskreise; thätigen Antheil an der Politik hat er auch damals nicht genommen: für den politischen Dichter insofern ein Mangel, als nur das praktische Wirken die Wünsche und Anforderungen begrenzen lehrt.

Die früheren Novellen lassen sich im Grunde nur als Federzeichnungen zu den späteren Tendenzromanen betrachten: Spielhagen's Talent scheint sich nur da in voller Kraft zu entwickeln, wo es in einer gewissen Breite wirken kann; die mannigfaltige Masse zu bewältigen und in Ordnung zu halten, ist er Künstler genug. Auch die späteren Novellen, die ans Genre der Dorfgeschichte streifen, „Röschen vom Hofe", „Hans und Grete", „die Dorfcokette" u. s. w. sind artig und lebendig erzählt, aber nicht eigentlich charakteristisch für Spielhagen. Nur eine dieser Novellen möchte ich hervorheben, „Die Sphinx" oder „In der zwölften Stunde". Cornelie Durham ist ein hoch poetisch ausgeführtes Bild, das man ebenso wenig vergißt, als ihr junger Liebhaber ihr Portrait vergißt. Es ist ein Charakterproblem, das Spielhagen viel beschäftigt hat: ein Weib, nicht ohne Gluth, nicht ohne edlere Regungen, aber doch

mit dem unheimlichen Gefühl einer tiefen innern Leere und Kälte, das sie zum Spiel von Dämonen macht. Das Bild würde sehr gewinnen, wenn die Umgebungen ihm einigen Schatten gäben: aber Figuren wie Baron Sven und Doctor Benno sind in Spielhagen's andern Romanen besser ausgeführt, und der Ehemann, auf dessen Charakter Alles ankäme, um Corneliens Entwickelung und Conflicte zu begreifen, ist farblos und unverständlich. Es ist von dem Dichter nicht zu verlangen, daß er das Räthsel des Lebens löst, aber die Handhabe muß er geben, das Räthsel rein zu sehn, und diese Handhabe fehlt bei Mr. Durham durchaus, bei Cornelie nicht. Daß Spielhagen, der bei der ersten Ausgabe der Novelle einen versöhnenden Schluß suchte, später den ursprünglich gewollten tragischen Ausgang vorgezogen hat, ist zu billigen; schade, daß er die Entwickelung nicht von Innen heraus gefunden hat. Daß Sven und Cornelie sich in der zwölften Stunde als Geschwister herausstellen, ist ein zu verbrauchtes Motiv — zum Ueberfluß hat es der Dichter in „Hammer und Amboß" noch einmal in Anwendung gebracht. Die Dichter sollten uns endlich mit dieser Art von Schuld verschonen. Die sinnliche Liebe zwischen Geschwistern zu untersagen, hat einen guten sittlichen Grund, es ist eine Schutzwehr für die Reinheit des Familienlebens: was aber für Gefühle daraus entstehn, wenn man, ohne es zu wissen, gegen dies Verbot verstoßen hat — das könnte man nachgerade den Casuisten überlassen.

Was den „Problematischen Naturen" zunächst den Beifall des Publicums gewann, war der romantische Inhalt. Ein junger Mann, Oswald Stein, hat wie Wilhelm Meister oder Byron's Don Juan die Gabe, daß jede Frau ihm ihre Neigung schenkt, und, abweichend von jenen beiden Figuren, gewinnt er noch größeres Interesse durch den düstern Reiz des Weltschmerzes. Der Dichter nimmt nun Gelegenheit, eine Reihe weiblicher Figuren

mit ihm in Verbindung zu setzen, die in den buntesten Farben und Costümen ausgeführt sind: Melitta von Berkow, Emilie von Breesen, die kleine Marguerite, Helene von Grenwitz, die gezierte Dichterin Primula. Die Darstellung der Liebesverhältnisse ist von einer wahren und kräftigen Sinnlichkeit, sie hält sich aber — und das ist dem Dichter nicht hoch genug anzurechnen — obgleich es durchaus nicht erbaulich zugeht, von eigentlicher Lüsternheit frei. Die Scenerie, im Anfang des Romans von einer anheimelnden Einfachheit, dehnt sich mit dem Beginn des zweiten Theils ins Breite aus, und wird bunt und lustig belebt, sobald die Seiltänzergruppe auftritt.

An das novellistische Interesse knüpft sich dann das politische. Die Verkehrtheit der bestehenden Zustände soll zunächst am Adel anschaulich gemacht werden.

Was Spielhagen erzählt, klingt nicht sehr erbaulich. Anna Maria von Grenwitz, die wenigstens einen consequenten Ehrgeiz verfolgt und das Interesse ihres Hauses über das persönliche stellt, nimmt noch den anständigsten Platz ein; die Junker erscheinen entweder als ungeschlachte Tölpel, die für nichts Sinn haben als für Spielen, Trinken und Jagen, oder als rohe entartete Wüstlinge; die Familienverhältnisse sind bis zur Verächtlichkeit zerrüttet. Wie weit nun die Schilderung für die bestimmten Landschaften, welche Spielhagen im Auge hat, der Wahrheit entspricht, will ich dahin gestellt sein lassen: daß Menschen wie Felix von Grenwitz, Arthur von Zehren u. s. w. vorkommen, läßt sich nicht bestreiten, obgleich nach meinem Gefühl in ihrer Zeichnung eine Nuance verfehlt ist: es scheint mir z. B. in diesem Fall, daß die Junker zuerst den bürgerlichen Hauslehrer eine gar zu unabhängige Rolle spielen lassen, und daß sie dann mit einer Brutalität dagegen reagiren, die aus aller Form heraustritt. Schlimmer ist ein zweiter Fehler, den ich mir nur aus einem übertriebenen Haß gegen den ganzen Stand erklären kann. Spiel-

hagen schildert nämlich diese Junker meistens nicht blos als wüst und ruchlos, sondern auch als feige, und zwar feige in Angelegenheiten, mit denen der Cavalier zu thun hat. Es kann vorkommen, daß auch in diesem Stande die persönliche Schwäche so groß ist, das Duell und ähnliche Muthproben zu scheuen, aber es wird so selten vorkommen, daß der Zug nicht als ein typischer auftreten darf: ein Henri von Tuchheim sieht ganz unwahrscheinlich aus. Der Muth ist nicht blos sittliche Eigenschaft, nicht blos Temperamentssache, er wird auch anerzogen, und die Erziehung des jungen Edelmanns geht so entschieden darauf aus, ihm für solche Angelegenheiten einen festen Halt zu geben und ihn gleichsam darauf einzuüben, daß ganz ungewöhnliche Umstände eintreten müssen, wenn er sich darin schwach zeigt.

Der eigentliche Reiz und das Interesse des Romans liegt aber nicht in diesen thatsächlichen Dingen, sondern in einer theoretischen Untersuchung: es ist das Räthsel der „problematischen Naturen", über welches der Dichter Aufschluß sucht. Die problematischen Naturen sind diejenigen, für welche er das stärkste Mitgefühl hat, denen er sich am nächsten verwandt fühlt; aber es sind nicht für ihn, wie für Gutzkow die „Ritter vom Geist", Ideale, sondern krankhafte Menschen, deren Pathologie er schreiben möchte. Es quält ihn, warum solche Naturen grade jetzt so häufig auftreten, und in ihrer Krankheitsgeschichte glaubt er die Krankheitsgeschichte der ganzen Zeit zu geben. Um seine Analyse zu prüfen, müssen wir erst aushören.

„Was nennen Sie problematische Naturen?" fragt Oswald den Baron Oldenburg.

„Es ist ein Goethe'scher Ausdruck, und kommt in einer Stelle vor, die mir viel zu denken gegeben hat. Es giebt problematische Naturen, sagt Goethe, die keiner Lage gewachsen sind, in der sie sich befinden, und denen keine genug thut. Daraus, fügt er hinzu, entsteht der ungeheure Widerstreit, der das Leben ohne

Genuß verzehrt. — Es ist ein grausiges Wort, denn es spricht in olympischer Ruhe das Todesurtheil über eine besonders in unsern Tagen weit verbreitete Gattung."

Der Baron ist ein starker Raucher; er wundert sich, daß Oswald nicht raucht. „Ich kann nicht begreifen, wie es ein Mensch im neunzehnten Jahrhundert aushalten kann, ohne Tabak oder Opium zu rauchen, Haschisch zu kauen oder sonst auf irgend eine Weise das katzenjämmerliche Gefühl seiner elenden Existenz in etwas abzuschwächen. Und grade von Ihnen begreife ich es am wenigsten, weil wenn mich nicht Alles täuscht, Sie vor Sehnsucht nach der blauen Blume tödtlich erkrankt sind, und in dieser unbefriedigten Sehnsucht auch eines schönen Tages sterben werden. Wer einmal den Duft der blauen Blume eingesogen, für den kommt keine ruhige Stunde mehr in diesem Leben. Als wäre er ein verruchter Mörder, so treibt es ihn weiter und immer weiter, wie sehr ihn auch seine wunden Füße schmerzen. Erquickung trinkt er sich nie."

„Es hat mir immer viel zu denken gegeben, daß der Mensch sich selbst, seine Existenz erst mehr oder weniger vergessen muß, bevor er in den Zustand kommt, den wir in Ermangelung eines andern Worts mit glücklich bezeichnen. The best of life is but intoxication! Schlaf ist besser als Wachen, sagt die Weisheit der Inder, das Beste von Allem aber ist der Tod."

„Und doch tödten sich im Verhältniß so wenig Menschen!" wirft Oswald ein, der im Uebrigen in den Gedanken des Barons so ganz seine eignen wiederfindet, daß ihm vor diesem Doppelgänger graut.

„Ja das ist merkwürdig genug!" sagte der Baron.

„Sollte es ein Beweis dafür sein, daß es mit dem vielgeklagten Unglück dieser Leute so arg nicht sein kann?"

„Vielleicht; vielleicht beweist es aber auch nur, wie schwer es dem Menschen wird, die letzte Hoffnung fahren zu lassen." —

Wer ist dieser Baron Oldenburg? Ein reicher junger Mann aus vornehmem Hause, der in Gesellschaften eine ähnliche Rolle spielt wie Fink in „Soll und Haben"; er liebt es, die närrischen Leute, denen er sich weit überlegen fühlt, zum besten zu haben: übrigens eine treue und edle Seele, in schwärmerischer Liebe der Baronin Melitta ergeben, die ihn Jahre hindurch spröde und abweisend behandelt, sich auch in andre Liebesverhältnisse einläßt, für deren Wohl er aber als treuer Ritter wacht. Er ist in diesem Verhältniß, und das unterscheidet ihn von Fink, äußerst sentimental, und läßt sich dadurch von Allem, was Ehrgeiz und Thatkraft ihm eingeben, jämmerlich zurückhalten. Außerdem drückt ihn die Schuld gegen ein andres Weib, die er vor Jahren begangen, und die er tiefer empfindet, als es sonst in dieser Gesellschaft Sitte ist.

„Ich stand damals noch in den Jahren, wo jeder Mensch, er müßte denn zufällig ein geborner Stockfisch sein, ein lebendiges Stück Romantik ist. Ich schwärmte für Eichendorff's mondscheindurchleuchtete Zaubernächte, für Brunnen- und Wälderrauschen; meine ganze Weltanschauung war in einem hohen Grad romantisch; vor Allem aber meine Moral. Das ganze Leben hatte für mich nicht mehr Bedeutung als ein Schattenspiel an der Wand, und das einzige Reelle, was ich gelten ließ, war die souveräne Ironie. Ich hatte das Studiren herzlich satt, ich hatte in tausend Büchern vergeblich nach der Lösung des Räthsels gesucht, über der sich schon so viel bessere Köpfe den Kopf zerbrochen haben, und wollte es nun einmal auf andre Weise anfangen. Ich ging auf Reisen. Wir führten ein sehr idyllisches Leben, dessen Hauptingredienzen Würfel, Wein und Weiber waren."

Hier findet nun die schlechte That gegen ein Zigeunermädchen statt. „Ich bin abergläubisch genug um anzunehmen, daß ich durch diese That schnöden Verrath, einen Fluch auf mich

geladen habe, den keine Reue wieder sühnt, einen Fluch, dessen Erfüllung mein ganzes so verfehltes Leben ist. Von da ab ist es mein Schicksal gewesen, Liebe zu säen und Gleichgültigkeit zu ernten, bis ich zuletzt aus Verzweiflung in den stinkenden Pfuhl der Blasirtheit gesprungen bin, um mich vor mir selbst zu retten."

Wie man auch über diese Ausdauer in der Reue denken mag (das Verbrechen bestand darin, daß er aus verkehrter Scham ein Mädchen, das ihn liebte, des Diebstahls bezüchtigte, ohne daß diese Beschuldigung ähnlich schlimme Folgen hatte wie bei Rousseau); so viel ist klar, daß die politisch-socialen Zustände der Gegenwart mit diesem Schuldgefühl und dieser Stimmung nichts zu thun haben.

Oswald's Krankheit ist von der entgegengesetzten Richtung. Er leidet nicht an einem Uebermaß der Ausdauer, sondern an einem Uebermaß der Zerstreutheit. Eine stark sinnliche epikureische Natur, ist er von einem wunderlichen Vater, der, wie sich später ergiebt, nur sein Pflegevater war, zum Haß gegen den Adel erzogen. Er hat einen falschen Beruf erwählt, die Hauslehrerstelle und später die Lehrerthätigkeit in einem Gymnasium steht ihm gar nicht an. Er ist für die Gesellschaft gemacht, in der er nicht blos durch seine Talente, sondern vor Allem durch seine Persönlichkeit glänzt. Alle Frauen, sobald sie ihn sehn, sind ihm hingegeben, und wenn man nicht billigen kann, daß er sich jedem neuen Eindruck überläßt, von einer Liebe zur andern springt, so gereicht ihm zur Entschuldigung, daß er wie Joseph sein Kleid in den Händen der stürmisch Liebenden lassen müßte, um ihnen zu entgehn. Selbst die letzte Handlung, durch die er seine Lage hoffnungslos compromittirt, die Entführung einer verheiratheten Frau, wird ihm aufgenöthigt. Das Schlimmste bei der Sache ist, daß seine sociale Stellung zu seinem Leben nicht paßt: der Informator und der Unterlehrer eines Gymnasiums spielt in

dieſer Cavalierwirthſchaft eine zweifelhafte Rolle. Daher zum Theil ſein Haß gegen den Adel und die Hingebung an die Lehren ſeines vermeintlichen Vaters.

Was den alten Stein zu dieſem fanatiſchen Haß gegen den ganzen Stand beſtimmte, war der nämliche Grund, der zu Schiller's Zeit Koſinsky unter die Räuber trieb: ein adliger Wüſtling hatte das Mädchen, das Jener liebte, entehrt; derſelbe Vorfall hat Profeſſor Berger's Leben gebrochen. Aber in der Zeit Karl Moor's beſchützte die Obrigkeit gewaltthätig den Verbrecher, während im vorliegenden Roman die adligen Uebelthäter auch von ihren Standesgenoſſen desavouirt werden. Uebrigens rächt Oswald die Beleidigung, die ſeinem Pflegevater widerfahren war, auf das gründlichſte; er richtet greuliche Verwüſtungen in den Häuſern des Adels an.

Oswald iſt nicht ohne Gewiſſensbiſſe; ſie treten ſogar im Moment der Luſt bei ihm ein, ja der größere Theil ſeines Lebens wird von ihnen erfüllt. Nur daß er den kaum gefaßten Vorſatz immer ſchon halb und halb vergeſſen hat. Er ließ ſich, wie Spielhagen ſelbſt ſagt, bei einem überaus regen Formenſinn von ſeiner Liebe zur Schönheit in einer Weiſe beherſchen, daß ſein Gefühl des Wahren und Guten Gefahr lief, nicht unterdrückt, aber doch getrübt zu werden. Er empfindet es mit Schmerz, daß er unfähig ſei, ganz und voll zu lieben; faſt jeder neue Liebesverſuch endet mit der Idee des Selbſtmords und Anklagen gegen die Vorſehung. „Wäre es nicht beſſer, Du machteſt Deinem elenden Weſen ein ſchnelles Ende, als daß Du Dir zur Qual und Keinem zur Freude die Bürde des Lebens weiter ſchleppſt? willſt Du denn fortvegetiren, bis Dir jede Illuſion zerſtört iſt, bis Du Alles und Jedes, was Du werth und heilig hielteſt, über Bord haſt werfen müſſen?“ Und zwar beruht dieſe Enttäuſchung nicht auf Dingen, die von außen kommen, ſondern auf Vorgängen in ſeinem Innern. Oldenburg ſelbſt, ſein Freund

faßt zum Schluß seine Meinung über ihn folgendermaßen zusammen: „Er wird sich auf seiner tollen Jagd nach dem Ideal, das er nie auf Erden außer sich finden kann, weil es nur in seinem Gehirn lebt, in eine andre und wieder in eine andre Liebe stürzen, immer wähnen: dies ist, wonach du bisher vergeblich gesucht, und immer wieder das Trügerische dieser Illusion erkennen, bis er zuletzt in der Verzweiflung über sein Schlemihlthum irgend einen Schritt thut, der ihn aller weiteren Sorge um die confuse Welt überhebt."

Neu ist diese Charakterform nicht: ich erinnere an Tieck's „William Lovell" und an Jean Paul's „Roquairol". Spielhagen unterscheidet sich von ihnen dadurch, daß er seinen Helden, der ihm doch zu sehr ans Herz gewachsen ist, nie ganz in Schmutz versinken läßt. Wenn er zuweilen an unwürdige Dinge streift, so bleibt immer so viel Fonds in ihm, daß er das Aeußerste vermeidet. Darum hinterläßt das Buch nicht einen so widerlichen Nachgeschmack, wie „Lovell", an den es sonst durch seinen weichen Ton sehr erinnert. Mit seinem feinen Naturgefühl weiß der Dichter an den entsprechenden Stellen die Natur zu einem Klagegesang zu erregen, der wunderbar melodisch die geistige Stimmung begleitet.

„Es giebt Stunden, wo wir Regenwetter oder eine öde Landschaft wie Freunde willkommen heißen, auf deren Gesichtern schon die Theilnahme an unserm Schmerz ausgeprägt ist; Stunden, wo uns Sonnenschein und Vogelsang und das muntre Plätschern des geschwätzigen Baches wie eine Beleidigung erscheinen. Oswald's Schwermuth harmonirte mit dieser tief ernsten Natur, die von Glück und Freude nichts zu wissen schien, desto mehr aber von dem Jammer und der Qual des Lebens. Klang der grelle Schrei, das schrille Pfeifen der Meeresvögel nicht wie Klagegesang? war es nicht, als ob das Meer in den Wellen, die sich in monotonen Cadenzen unaufhörlich an dem Strande

brechen, das verworrene Räthsel der Existenz wie im halben Wahnsinn vor sich hin murmelte? Und sein eignes Leben kam ihm so ziel- und zwecklos vor, wie dies sein Umherirren zwischen den Uferklippen: glich es nicht seinem Fußtritt auf dem harten Sande, wo schon die nächste Welle jede Spur gänzlich verwischte? Warum geboren werden" u. s. w.

Könnte die Stelle nicht gar wohl in „William Lovell" stehn? Und es finden sich in der That ähnliche darin, denn diese Art der Naturstimmung weiß auch Tieck meisterhaft anzuregen.

Die Verwandtschaft springt noch mehr in die Augen, wenn wir die dritte problematische Natur, Professor Berger ins Auge fassen. Nach einem langen gesegneten Leben geistiger Thätigkeit ist er plötzlich wahnsinnig geworden. Oswald mit seinem Freunde, Dr. Braun, besucht ihn im Irrenhaus zu Fichtenau. Dieser Doctor ist eine typische Figur, die Spielhagen fast in allen seinen Romanen anwendet, um die einseitige Befangenheit seiner. Helden auszugleichen, gleichsam der andre Pol seiner eignen Natur

Dieser wohlgesinnte Arzt hält auf dem Wege nach Fichtenau seinem Freunde einen Vortrag, um ihn von seiner problematischen Existenz und seinem Weltschmerz zu heilen. Auch er habe an Zweifeln gekrankt, sei aber endlich zu der Ueberzeugung gekommen, daß diese Welt ein Kosmos ist, in welchem Jeder von uns, wer er auch sei, mit Nothwendigkeit seine bescheidene Stelle auszufüllen hat. „Dieser Gedanke hat mein Herz mit der freudigen Ruhe erfüllt, ohne welche zuletzt das Leben unerträglich werden muß. Ich sagte mir: diese Welt, von der du im Grunde so wenig weißt, ist ein so alter solider Bau, daß du an dem Plan nicht verzweifeln darfst, auch wenn du ihn nicht ganz begreifen solltest: dieses Menschengeschlecht ist ein so unergründliches Phänomen der schaffenden Kraft, daß du in deinem Leben, und wenn es noch so lange währte, nur zu lernen und immer wieder zu lernen hast. Von dieser Ueberzeugung ausgehend, faßte ich den

Entschluß, im Leben Sinn und Verstand finden zu wollen. Mißtrauisch gegen die Resultate des speculativen Denkens, widmete ich mich einer Wissenschaft, in welcher uns die psychischen Vorgänge gleichsam ad oculos demonstrirt werden, der Medicin, zumal ihre praktische Ausführung noch den Vortheil hat, uns in fortwährend intimste Berührung mit dem Menschen zu bringen. Wer die Solidarität aller menschlichen Interessen begriffen hat, weiß, daß seine individuelle Existenz nur ein Tropfen in dem ungeheuren Strom ist, und daß diese Tropfenexistenz weder das Recht, noch die Möglichkeit der absoluten Selbständigkeit hat. Wir werden uns dann nicht länger sträuben, zu sein, was wir wirklich sind, Menschensöhne, Kinder dieser Erde, mit dem Recht und der Pflicht, uns hier auf diesem unsern Erbe auszuleben nach allen Kräften mit andern Menschensöhnen, unseren Brüdern, die mit uns gleiche Rechte und freilich auch gleiche Pflichten haben."

„Der Fehler Ihres Lebens, lieber Oswald, ist, daß Sie stets nur für sich, nie wahrhaft für die Andern gelebt haben. So sind Sie in eine schiefe Stellung zur Welt gerathen, in der Sie der Welt und die Welt Ihnen nichts nützen konnte." Er ermahnt ihn, fortan den schwersten Kampf zu unternehmen, den Kampf gegen die eigne subjektive Willkür.

Es ist nicht zu bezweifeln, daß diese Ansichten, denen jeder Verständige beipflichten wird, die eigne Lebensanschauung des Dichters ausdrücken, so lange er die Welt mit dem Verstande betrachtet. Aber Herz und Phantasie verlangen auch ihre Rechte, und mit diesen ist er auf der Seite der problematischen Naturen. Er ist nicht schonend gegen sie mit seinem Urtheil, aber er fühlt mit ihnen, er lebt mit ihnen. Die Doctoren, die in den verschiedenen Romanen Weisheit vortragen, sind durchweg resignirter Art, und ihre Lebensbeziehungen so einfach und nüchtern, daß der Dichter nur mit mäßigem Behagen bei ihnen verweilt und auch in dem Leser nur geringes Interesse hervorruft. Die

guten und soliden Leute, mit denen Dr. Braun verkehrt, seine Braut Sophie, seine Freundin Mademoiselle Bär, Magister Bemperlein u. s. w. sind vortrefflich gedacht und der Leser wird ihre einfache Existenz mit dem Beifall verfolgen, den der Dichter fordert; aber er wird so rasch als möglich darüber hinweg eilen, um wieder zu den problematischen Naturen zu kommen. Dergleichen liebenswürdige, aber unbedeutende Häuslichkeiten bringt Dickens ganz anders heraus.

In der Regel motivirt Spielhagen die resignirte Philosophie des Doctors schon äußerlich. Er ist gewöhnlich klein, vielleicht verwachsen, hat eine quäkende Stimme, ein groteskes Gesicht, und würde mit seiner tiefen Menschenliebe und seinem Enthusiasmus für alles Gute und Schöne doch nur den Humor der Leute erregen, wenn er ihnen nicht durch eignen Humor zuvorkäme.

Es gelingt dem Dr. Braun nicht, eine so fremdartige Natur wie Oswald durch seine Predigt ins rechte Gleise zu bringen. „Die Welt sollte ein Kosmos sein? Ja für den, dessen Blick nur immer auf der glatten Oberfläche des Flusses weilt; aber auch für den, der in seine Tiefe dringt, wo alles chaotisch durch einander braust? Auf, zu ihm, dem Mann der Schmerzen; Er hat in des Lebens Tiefe geblickt, er soll mir sagen, was da er erschaute, welche Larven und Gespenster, daß er voll Schauder und Grausen das edle Antlitz verhüllte!“

So kommt Oswald nun zu seinem Freund und Erzieher, dem wahnsinnigen Professor Berger, dessen Phantasien in vieler Beziehung an die des wahnsinnigen Balder in „William Lovell“ erinnern.

Berger hat seinen Freund absichtlich in eine falsche Position, in die Hofmeisterstelle geschickt: „Weil Du, als Du bei mir warst, noch immer an die große Lüge, die wir Leben nennen, glaubtest; weil der Trotz, mit dem Du diese Lüge bejahtest, ge-

brochen werden mußte. Ich habe Dich den kürzesten und den sichersten Weg zur Erkenntniß geführt. Ich wußte, daß Du Dich blenden lassen würdest von der trügerischen Spiegelung, daß Du mit lechzender Zunge durch den öden Sand eilen würdest, unaufhaltsam weiter nach dem blauen See, der sich vor Dir zurückzog, bis du endlich in Deiner Qual, Dir und Deinem Dasein fluchend, zusammenbrechen würdest. Freue Dich, Du hast es überstanden! Du hast die Augen aufgeschlagen und angesehn, was da war, und siehe es war nicht gut. Diese Erkenntniß ist der Anfang aller Weisheit, ist die Vorhalle zum großen Geheimniß."

Und dieses Geheimniß ist der Spruch des wunderlichen Heiligen Philippus Neri: Spernere mundum; spernere se ipsum; spernere se sperni.

Oswald mit seiner jungen Lebenskraft giebt sich der Weisheit seines tiefsinnigen Freundes ebensowenig unbedingt gefangen, als der Weisheit seines nüchternen Freundes. „Mein Verstand sagt mir, daß Sie Recht haben, aber mein Auge trinkt den Zauber dieser abendlichen Landschaft, trinkt ihn bis ins Herz hinein, und in meinem Herzen flüstert eine Stimme: die Welt ist so schön!"

Gegen diesen Einwand, der ganz aus des Dichters Herzen kommt, einem Herzen voll Freude an den Schönheiten der Schöpfung, führt Berger seine Erfahrungen auf, oder vielmehr nur die eine Erfahrung seines Lebens, das durch einen Bösewicht herbeigeführte Schicksal seiner Geliebten. „Da hätte dem fantastischen Optimisten um seine Gottähnlichkeit bange werden, da hätte die gläubigste Seele auf den Gedanken kommen können, ob der alte Voltaire nicht doch Recht hatte, als er das Leben für eine mauvaise plaisanterie erklärte! Und doch ist es gut, daß ich auch das erlebte; es war eine bittre Medicin, aber sie half doch wesentlich, mich von der Krankheit, die Andre Lebenslust und Daseinsfreude nennen, zu heilen."

Der Hymnus an die Nacht, in den Berger jetzt ausbricht, enthält keine wesentlich neuen Gedanken; desto grandioser ist die Scene, in welcher er den trunkenen Seiltänzern seine Ideen vorträgt und von ihnen wunderlich mißverstanden wird: sie zeigt in ihrer Wildheit den echten Dichter.

Was bis dahin von den problematischen Naturen angeführt ist, scheint theils ganz individueller Art zu sein, theils auf eine allgemeine Krankheit der menschlichen Natur zurückzuführen, die von der Zeit unabhängig ist. Den schmerzlichen Contrast zwischen den Ansprüchen des Herzens auf das Unermeßliche und den engen Bedingungen der Wirklichkeit haben schon die Alten gekannt; mit dem Christenthum wurde er Mittelpunkt der Speculation, und der heilige Augustin spricht ihn kräftiger aus, als irgend einer der modernen René's. Gleichwohl wird in dem gegenwärtigen Roman ab und zu die Gegenwart beschuldigt, durch ihre schlechten sittlichen, politischen und religiösen Verhältnisse Schuld an den problematischen Naturen zu sein; und die letzteren würden geheilt werden, wenn es gelänge, diese Verhältnisse gewaltsam zu ändern. „Die Stickluft des Polizeistaats, welche ich mein Leben lang habe einathmen müssen", sagt Berger, „das hat mich gemacht, was die Leute verrückt nennen; mir ist manchmal, als ob nur ein Athemzug freier Luft im Vaterland mir die Last von meiner Brust wegheben würde." Auf diese Weise wird die Märzrevolution von 1848 und die Betheiligung der problematischen Naturen an derselben eingeleitet.

Ich habe die Letztern mit den Rittern vom Geist verglichen; es ist jedoch in ihrer Haltung ein wesentlicher Unterschied. Die Ritter vom Geist sind zwar in ihren Ansichten ziemlich confus, und es würde ihnen schwer werden, auszusprechen, was sie eigentlich wollen; aber davon sind sie alle überzeugt, daß sie etwas sehr Großes und Nützliches wollen, und daß es auch recht gut gehn wird; sie sind in ihrem Idealismus Sanguiniker und

Optimisten. Dagegen sind die problematischen Naturen skeptisch und pessimistisch, sie gehn auf die Barricaden, um ihr Leben wegzuwerfen, weil sie mit demselben nichts anzufangen wissen; nebenbei soll durch ihren Tod dem Vaterlande ein Vortheil erwachsen: welcher? darüber haben sie nicht nachgedacht.

Nun scheint mir bei den beiden Dichtern eine merkwürdige Verschiebung der Gesichtspunkte stattzufinden. Gutzkow schildert die Jahre nach der Revolution, aber er schildert sie mit den Ideen und Gefühlen eines Mannes, die lange vor derselben sich gebildet und entwickelt hatten. Spielhagen schildert die Jahre vor der Revolution, aber mit den Empfindungen und Ideen, die erst nach derselben zur Reife kamen. Gutzkow war 1849 bereits zu fertig, um die neuen Lebenselemente, die nun auftauchten, unbefangen zu würdigen; Spielhagen war 1847 zu jung, um mitzuleben, was damals die Zeit wirklich bewegte: er projicirt die Empfindungen und Stimmungen aus der gräulichen verdrossenen Reactionszeit, in der er aufwuchs, in jene vergangenen Tage hinein. So verfallen beide Dichter in einen historischen Irrthum. Die „Ritter vom Geist" sind nicht Figuren von 1849 bis 1850, sondern Figuren von 1835 bis 1843; die problematischen Naturen, wenn man dem Dichter nachhilft und dasjenige sucht, was ihm eigentlich vorschwebte, sind nicht Figuren von 1847, sondern Figuren von 1852 bis 1859: wenigstens waren sie nur für diese Zeit typisch.

Aus diesem äußern Widerspruch ergiebt sich ein innerer. Spielhagen schließt seinen Roman mit einen Dithyrambus, der zu den Voraussetzungen seiner Bildung und seines Empfindens nicht stimmt.

Seine sämmtlichen problematischen Figuren gehn auf die Barricaden von Berlin: Oswald, weil er grade in einer Lage ist, mit der sich nichts Vernünftiges mehr anfangen läßt; Berger doch wohl noch unter der Nachwirkung seiner Gemüthskrankheit;

Oldenburg, weil er die qualvolle Unthätigkeit, in der er in Folge seines ungesunden Verhältnisses zu Melitta hinbrütete, durch eine kühne That unterbrechen will.

„Meine Herren!“ rief er, seinen Hut lüftend, indem er auf die Treppe sprang, „huldigen wir der Mode des Tages und bauen wir eine Barricade. Ich habe vor zwei Wochen eine kurze Lehrzeit im Barricadenbau auf den Straßen von Paris durchgemacht; wenn Sie in Ermangelung eines Bessern sich meiner Künste bedienen wollen, ich bin herzlich gern bereit.“ Er ist jetzt ganz Fink, und mehr als das.

Er bleibt leben und heirathet Melitta, obgleich diese sich sträubt, wegen dessen, was sie früher begangen hat. „Ist es vernünftig?“ sagt er, „die Frau zu dem Opfer eines rigorösen Sittengesetzes zu machen, über das sich der Mann mit Leichtigkeit hinwegsetzt? Wer hat dies unvernünftige Gesetz geschaffen? Nicht ich, noch Du. Was sollen denn ich und Du sich ihm beugen? Ich sage Dir, der Tag der Freiheit, der heraufdämmert, wird diese und noch manche Satzung, die ein finstrer Mönchssinn ausgrübelte, aufheben.“

Ich erinnere mich, diese Ansicht in „Bruder Moriz der Sonderling“ gelesen zu haben, wo sie aber in den Zusammenhang besser paßt als in ein Buch, das doch den Problemen ernsthaft zu Leibe zu gehn sucht. Ich übergehe, was der Historiker und der Physiolog einwenden könnte, und bemerke nur, daß über der Frage, ob das Problematische im Leben Oldenburg's durch diese Barricade und diese Heirath aufgehoben wird, der Vorhang fällt.

Oswald und Berger kommen um, sie werden als namenlose Todte in dem großen Leichenzuge des 21. März mit fortgetragen, mit welchem der Roman schließt.

„Was thut der Name? Was thut es, was sie im Leben

thaten und litten, fehlten und sündigten? Der Tod für die Freiheit krönt alles Streben, sühnt alle Schuld."

In einem Aufsatz über die Objectivität des Romans verbietet Spielhagen dem epischen Dichter, in eigner Person mit seiner Meinung hervorzutreten: er verwirft jede Parabase. Dies ist nun eine recht starke Parabase, und zwar eine ganz lyrische, deren Sinn zu enträthseln, schwer fällt. Was heißt das: ein Leben wird gesühnt? Wird ein verfehltes Leben dadurch zu einem gelungenen, wenn man es schließlich wegwirft, gleichviel wofür? Und in diesem Wegwerfen lag noch etwas Frevelhaftes, denn Keine von den drei problematischen Naturen hatte sich klar gemacht, wohin die Erschütterung alles Bestehenden führen solle.

Aber Spielhagen geht in der Hitze weiter. „Den Lebenden ist das schwerere Loos gefallen. Sie sollen schaffen und wirken in dem heißen Staube der Alltäglichkeit, rastlos, ruhelos, denn nimmer schläft die Tyrannei. Sie sollen arbeiten und wachen, daß die Nacht nicht wieder hereinbreche, in welcher es dem Braven unheimlich und nur dem Schlechten heimlich war, die Nacht, durch deren dunkle Schatten so viel romantische Larven und phantastische Gespenster huschten, die Nacht, die so arm war an gesunden Menschen und so reich an problematischen Naturen — die lange schmachvolle Nacht, aus welcher nur der Donnersturm der Revolution durch blutige Morgenröthe hinüberführt zur Freiheit und zum Lichte."

Nein, Freund Spielhagen! hier hört die Toleranz auf. Wie man sich das Ideal eines Staats vorstellt, dem man nachstrebt, Republik oder Königthum oder gemischte Form, das ist ein verwickeltes Exempel, dessen Facit Jeder nach seinen eignen Voraussetzungen zu ziehn hat. Ob ferner historische Revolutionen ein bleibendes Gute gestiftet haben, ein Gutes, das nicht auch auf dem Wege natürlicher Entwickelung hätte erreicht werden können, das ist auch für den Gelehrten und Philosophen schwer

bis zur Evidenz zu erweisen: am sichersten wird es zu erreichen sein, wenn, wie 1688, die Organisation auf Seiten der Volkspartei, die Anarchie und Willkür auf Seiten des Königthums war. Es giebt Zeiten, wo man die Revolution, abgesehn von dem, was sie erreicht, als eine innre Nothwendigkeit begreifen muß, weil die Tollheit auf der einen Seite die Tollheit auf der andern hervorruft. Aber auf eine Revolution zu speculiren, nachdem wir ein halbes Jahrhundert genügende Experimente gemacht haben, ist dem gebildeten Menschen unerlaubt. Auf die Revolution zu rechnen, ist so viel als auf ein Hazardspiel zu rechnen. Die bürgerliche Arbeit, die unablässig Tag aus, Tag ein schafft, bringt keinen glänzenden, aber einen sichern Erwerb: von dem großen Loos sagt man mit Recht: wie gewonnen so zerronnen! Hat man sich einmal daran gewöhnt, durch einen kühnen Griff das Heil erhaschen zu wollen, so ist man mit einem kühnen Griff augenblicklich bei der Hand, und die Revolution tritt in Permanenz. Sieh Dich um in Frankreich, in Spanien, in Polen; was ist bei diesem ewigen „Donnersturm" herausgekommen? Die Lösung der bestehenden Autorität führt zunächst zur Anarchie, die Anarchie macht den Schrecken nothwendig, und der Schrecken hat eine solche Abspannung zur Folge, daß man sich zuletzt der brutalen Gewalt zu Füßen wirft. Das ist der ewige Kreislauf der Revolutionen: der natürliche Verstand sagt es voraus, die Geschichte bewährt es. Die Revolution ist in einem ganz andern Sinn ein Uebel als der Krieg. Blut wird im Kriege weit mehr vergossen, aber neben manchen fürchterlichen Seiten der menschlichen Natur weckt der Krieg auch die edelsten; er zerstört nicht nur, er organisirt auch, ja er ist selbst ein großer Organismus, ein Spiel sittlicher Kräfte: Heldenmuth, Unterordnung der subjectiven Willkür unter die Idee des Ganzen, Disciplin und lebendige Verbrüderung. Die Revolution beginnt mit der Verschwörung, mit der Heimlichkeit, dem Mißtraun und der Lüge;

die reinen Fanatiker wie die Tusky's sind in diesem Stadium noch die besten. Dann aber wenn die Autorität gelöst ist, tritt die blinde Wuth und mit ihr die Herrschaft der Massen ein; wer der Masse zu schmeicheln weiß und ihr verwandt ist, hält sich oben, und das sind die Schlechtesten und Verworfensten; die Tusky's werden bald abgethan. Siehe sie Dir an, diese Marat, Danton, Collot d'Herbois, Barrère und wie sie alle heißen: die Revolution hat zwar diese Scheusale nicht hervorgebracht, aber sie hat ihnen die Macht in die Hände gegeben, bis endlich Alles, was sittliche Kraft in sich hatte, in die Armee flüchtete, so daß die Armee der Herr des Landes wurde. Immerhin ein Fortschritt zum Bessern, aber ein gefährlicher! denn die Armee soll dienen und nicht herrschen, und es giebt kein unzweifelhafteres Mittel, der Armee die Herrschaft in die Hand zu spielen, als die Revolution.

Was ist es denn eigentlich, was dem Dichter der „problematischen Naturen" in der Gegenwart so unerträglich scheint, um den alten Grundsatz der Aerzte zu rechtfertigen, daß was die Medicin nicht heilt, durch Eisen und Feuer geheilt werden muß?

„Noch stecken wir tief in dem Schlamm des Mittelalters, noch ist nicht abzusehn, wann diese Sündfluth von Blut und Thränen verlaufen sein wird. Der Fortschritt der Menschheit ist unendlich langsam: wohin wir in unsrer Zeit sehn, überall die unschönen Reste einer Vergangenheit, die wir längst überwunden glauben. Unser Herrscherthum, unsre Adelsinstitutionen, unsre religiösen Verhältnisse, unsre Beamtenwirthschaft, unsre Heereseinrichtungen, unsre Arbeiterzustände: überall das kaum versteckte grundbarbarische Verhältniß zwischen Herrn und Sclaven, zwischen der dominirenden und unterdrückten Classe; überall die Wahl, ob wir Hammer sein wollen oder Amboß."

So scheint es nun freilich, als ob die problematischen Naturen eines Sinnes seien mit Dr. Paulus, Walther, Gutmann und

den andern bürgerlichen Demokraten; als wollten sie Gleichheit Aller unter der Herrschaft des Gesetzes. Ich will dem Dichter etwas ins Ohr sagen: er irrt sich! es ist nicht das, was er will. Sein Spruch ist vielmehr der Schiller'sche: „Das Gesetz ist ein Freund der Schwachen, Alles will es nur eben machen, möchte gern die Welt verflachen!" Oswald Stein, Oldenburg und wie sie alle heißen, scheuen mit nichten das Gesetz, wenn es eine Aeußerung der Lebenskraft gilt; ihr fein gebildeter Geschmack verlangt ein Zusammendrängen des Genusses, das nur in der aristokratischen Form möglich ist. Sie glauben einem äußeren Druck zu unterliegen: es ist nur die Langeweile, was sie quält. „Mir ekelt vor diesem dintenklexenden Säculum, wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen!" — Sie glauben, das Mittelalter zu hassen, und doch ist ihre ganze Schwärmerei das Mittelalter, und die Barone der Feudalzeit sind ihre Helden.

Keine Figur hat Spielhagen mit solcher Liebe geschildert als den wilden Zehren: die Liebe zeigt sich auch darin, daß er ihn ein wenig gegen das Costüm zum geistreichen Kenner der Literatur macht. Der wilde Zehren ist ein rücksichtsloser Aristokrat. „Verarmt wie er war, seit vielen Jahren eine problematische Existenz führend, konnte er doch nicht vergessen, daß er von einem uradligen Geschlecht stammte. Dieser mystische Cultus einer Herrlichkeit, die nicht mehr vorhanden war, gab seinem Auge den stolzen Blick, seinem Wesen die Anmuth, seiner Sprache die Verbindlichkeit u. s. w." Er findet, daß seine Ahnen vollkommen Recht hatten, die Pfefferſäcke auszuplündern, und ist empört, daß die Pfefferſäcke jetzt die erste Rolle spielen. Im Letztern sympathisirt Georg Hartwig völlig mit ihm, dessen Natur, wie ausdrücklich gesagt wird, ihm sehr nahe verwandt ist. Zehren ist freilich Verbrecher geworden, aber nur weil die deutschen Verhältnisse den freien Wuchs schöner Naturen systematisch verkrüppeln. „Was wir mit Hilfe der Schul- und Kirchenbänke,

des Exercirstocks, des Prokrustesbettes der Examina, der vielsprossigen Leiter eines hierarchischen Beamtenthums in dieser Beziehung freveln: es treibt den Einsichtigen unter uns die Röthe der Scham auf die Stirn und die Gluth des Zorns auf die Wangen!" Das ist unsern Junkern aus der Seele gesprochen, die das Prokrustesbett der Schulbänke und der Examina ebenso verabscheuen als der Prophet der Zukunft. Und um jeden Zweifel zu beseitigen, spricht sich die ideale Figur des Romans über den Entschluß des wilden Zehren, Krieg gegen die Gesellschaft zu führen, folgendermaßen aus: „Es war viel Ungesundes, Ueberspanntes in diesem Raisonnement, aber es war doch ein gesunder Kern darin. Die Folge hat es bewiesen: die unglaublich nüchterne, geistes- und thatenarme, ideenlose, durch und durch epigonenhafte Zeit, in der wir leben, sie hat seine Ahnung, seine Prophezeihung vollständig bestätigt."

Was macht den wilden Zehren zum Schleichhändler? — Daß die engen Bedingungen unserer modernen Civilisation ihm nicht Freiheit verstatten, sein heißes Blut, seine vollen Säfte, seinen gewaltigen Arm auszutoben. — Was erfüllt die problematischen Naturen mit Weltschmerz? — Derselbe Grund. — Mit einem Wort: die problematischen Naturen sind die legitimen Erben der mittelalterlichen Raubritter; die Felix von Grenwitz, die Henri von Tuchheim, die Arthur von Zehren sind nur ihre verkümmerten Descendenten, und haben darum Platz zu machen, damit die kräftigeren sich setzen.

Aber die Legitimität der Abkunft hat noch einen andern Sinn.

Der bürgerliche Informator Stein zeigt in der adligen Gesellschaft auffallend gute Manieren. „Ich bitte um die Gnade, Sie zum Wagen begleiten zu dürfen!" sagt er zu einer alten Dame.

„Vous êtes bien aimable, monsieur!" erwiederte sie. „Sind Sie überzeugt, Herr Stein, daß Sie nicht von Adel sind?"

„Wie von meinem Dasein, gnädige Frau. Weshalb?“

„Hm, Sie haben in Ihrem ganzen Wesen etwas Chevalereskes, das man heutzutage nur selten, und nur bei jungen Leuten aus den besten Familien findet.“

Die alte Dame hat eine feine Nase: Oswalds gute Manieren kommen wirklich aus seinem Blut, er ist von der besten Race, der Sohn des wilden Harald von Grenwitz, der an Tollheit und Ruchlosigkeit noch weit über den wilden Zehren geht. Und dies ist nicht ein einzelner Fall. Ferdinand Lippert ist gleichfalls heimlich aus guter Familie; von Leo Gutmann bin ich es moralisch überzeugt: Pastor Urban hat eine ebenso feine Nase als die gute Frau von Bresen, und er ist seiner Sache zu gewiß; endlich schon in Spielhagen's erster Novelle stellt sich der chevalereske Förster Georg Allen als Sprosse des Baron De Vere heraus.

Ist es nun meine Absicht, den Dichter wegen seiner aristokratischen Neigungen zu verspotten? — Nichts liegt mir ferner. Ich finde es vielmehr sehr natürlich, daß die Neigung jedes Dichters ihn aus dem alltäglichen, engen bürgerlichen Leben und seinen Pflichten heraustreibt in eine Sphäre glänzender Farben, kühner Striche, gewaltiger Leidenschaften. Vielleicht möchte nur das zu bedauern sein, daß der Dichter seine aristokratischen Ideale zu sehr der Gegenwart entnimmt. Er haßt den jetzigen Adel hauptsächlich darum, weil ihm die Eigenschaften fehlen, die nach diesen Begriffen zum Adel gehören. Der ausgesprochene Tory Scott ist darin unbefangener: er erkennt auch in dem Bettler Eddie Ochiltree das Aristokratische heraus: denn Aristokrat ist im Grunde ein Jeder, der fest auf seinen Füßen steht, einen freien Kopf und ein eignes Herz hat.

Die Freiheit, die Spielhagen, die ein jeder Dichter erstrebt, hat mit der Politik wenig zu thun. Jede Zeit wird der individuellen Kraft unbequeme Grenzen setzen, die man dann zu über-

winden oder mit denen man sich abzufinden hat: keine Zeit mehr als diejenige, in der eine Muster-Demokratie hergestellt sein würde, ein Zustand der allgemeinen Gleichheit, in der Einer des Andern humaner Krankenwärter ist. —

Ich darf mich über die folgenden politischen Romane kürzer fassen, weil eine ähnliche Kritik auf sie Anwendung findet. Die „Familie Hohenstein", in der Conflictzeit 1863 geschrieben, spielt in den Jahren 1848 bis 1849, sie schließt mit dem Mai-Aufstand.

Diesmal geräth die problematische Natur, der Journalist Bernhard Münzer, nicht durch einen Zufall auf die Barricaden, er ist einer von denen, welche die Revolution vorbereitet haben. Er ist Führer der radicalen Partei, und weiß durch seine Beredtsamkeit wie auch durch seine äußere Erscheinung mächtig auf das Volk zu wirken. Aber er leidet an dem Fehler seiner ältern Charaktergenossen: seine Ueberzeugungen sind demokratisch, seine Neigungen ziehn ihn mit unüberwindlicher Kraft in die glänzenden leichtlebigen Zirkel der vornehmen Welt. Als ihm Baronin Aurelie von Hohenstein, eine Verwandte Melitta's, etwas in der Art der Kaiserin Katharina ihre Liebe zuwirft, wird er nicht ausschließlich durch die Gluth ihrer Sinnlichkeit gefangen, sondern ebenso durch den Parfüm ihrer Säle und ihrer Kleider, und macht nicht blos seine treue Frau unglücklich, er versäumt auch ernste und schwere politische Pflichten, die er in frevelhaftem Leichtsinn übernommen und damit das Schicksal von Tausenden an sich gekettet hat. Der Dichter verkennt das Tadelnswerthe im Verhalten seines Helden keineswegs, wie denn auch dessen Parteigenossen, darunter der brave Schmitz, sich bitter genug darüber aussprechen. Aber zuletzt überkommt beide die Rührung, und der chevalereske Träumer wird bei seinem Tod als Märtyrer gefeiert.

Der Haß gegen den Adel tritt diesmal noch stärker hervor

als in den „Problematischen Naturen“. Die Familie Hohenstein besteht aus einer Reihe von Lumpen, wie sie ärger nicht gedacht werden können. Sie sind vortrefflich gezeichnet, man sieht jeden Einzelnen vor Augen; aber das Ganze macht einen widerwärtigen Eindruck, da nicht ein versöhnendes Moment eintritt. Die demokratische Partei, wie sie hier geschildert wird, bessert die Sache keineswegs. Die paar verständigen und wohlmeinenden Leute sind eben zu nüchtern, um das Interesse des Lesers zu zwingen, und im Uebrigen zeigen sich mehr Bassermann'sche Gestalten, als die Demokratie zugeben möchte. Wenn man bedenkt, daß diese auf die bürgerliche Gesellschaft losgelassen werden sollen, möchte man mit Verrina ausrufen: ich gehe zum Andreas! — Was die Partei vorhat, erfährt man nur aus einzelnen Velleitäten, die keinen innern Zusammenhang haben. Die liberale Mittelpartei wird nicht correct dargestellt: man kann es dem Dichter nicht verargen, sie zu verurtheilen, wenn das seine Meinung ist, aber er muß sie wenigstens so reden lassen, wie sie wirklich redet. Was endlich die conservative Partei betrifft, innerhalb deren es hier zugeht wie in Sodom und Gomorra, so hat Spielhagen später eine bessere Ansicht gewonnen. „Es ist ein schönes und wahres Wort Lessing's, daß alle Länder gute Menschen tragen; und Rosa! ich meine, daß dies nicht blos für alle Lande, sondern auch für alle Stände, ja für alle Parteien, religiöse und politische, gilt. Der Kampf ist nicht zu vermeiden, aber man sollte einem Gegner, den man ehrlich weiß, vor dem Kampf und jedenfalls nach dem Kampf die Hand drücken.“ Das brave Wort spricht (1864) ein liberaler Graf zu Fräulein Röschen vom Hofe: würde uns ein ähnlicher Einfall in der „Familie Hohenstein“ begegnen, so würde der Eindruck nicht blos angenehmer, sondern auch wahrheitsgetreuer sein. Denn der Haß macht blind, und wer in dem Adel nur Hohensteins, in der Geistlichkeit nur Urbans sieht, der sieht eben nicht richtig.

Der nächste Roman „In Reih und Glied“ (1866) ist künstlerisch betrachtet weitaus das Beste, was Spielhagen geschrieben hat. Ich glaube einen gewissen Einfluß G. Freytag's darin wahrzunehmen; die Gruppirung der Scenen, die Art, wie künftige Ereignisse ihren Schatten im Voraus auf die Handlung werfen, auch die Anlage einzelner Charaktere erinnert ziemlich stark an „Soll und Haben“, wobei freilich in Betracht kommt, daß der Gegenstand ein verwandter ist.

Das größte Lob verdient der erste Theil, die Schilderung des Knabenlebens. Die Figuren treten deutlich, anspruchslos und anziehend hervor; sie fügen sich natürlich zu einer schönen Gruppe; die Scenerie ist hochpoetisch. Auch in den folgenden Theilen finden sich vortreffliche Partien, doch halten die Erwachsenen nicht ganz, was die Knaben und Mädchen versprochen. Nicht blos Leo und Walther, auch Sylvia und Eva verlieren an Interesse.

Die Tendenz wird durch den Titel ausgedrückt: in dem Kampf für die Freiheit soll sich der Einzelne nicht eigensinnig isoliren, sondern selbst dann, wenn er sich seinen Parteigenossen hoch überlegen fühlt, sich mit ihnen verständigen und Hand in Hand mit ihnen gehn. Gegen dieses Gesetz verstößt der Held des Romans, die problematische Natur Leo Gutmann. Er findet, daß der Weg der radicalen Demokratie, zu der er zuerst gehörte, zu nichts führt, dann, daß es mit dem Liberalismus nicht besser beschaffen ist, da ohnehin die Zwecke des letztern nicht die höheren Zwecke der Menschheit sind; und kommt in dem Streben, sich die Macht anzueignen, um das, was in seiner Seele lebt, durchzuführen, endlich zu einem engen Verhältniß zum Könige. Ein Schritt zieht nun den andern nach sich. Um die Bourgeoisie und deren Beschützer aus dem Sattel zu heben, verbindet er sich mit der Reaction und dem Pietismus, läßt sich adeln, verlobt sich mit einer coketten und übel berufenen Baronesse, macht ein Mädchen un-

glücklich, das ihn leidenschaftlich liebt, und verliert schließlich über den Mitteln den Zweck so sehr aus dem Auge, daß er ein socialistisches Experiment, zu dem er die Hülfe des Königs gewonnen und das ihm am meisten am Herzen lag, ganz nachlässig betreibt. Das Scheitern all seiner Entwürfe und sein Sturz ist die natürliche Folge dieses Handelns; doch wird auch ihm wie Bernhard Münzer zuletzt noch ein ehrender Todtenkranz geflochten.

Spielte die Geschichte in einem fabelhaften Hinterindien, so würde sie vielleicht einen harmonischen Eindruck machen, da man ohnehin dem Dichter in seinem Grundsatz Recht geben muß. Aber dieser harmonische Eindruck wird dadurch gestört, daß man von Zeit zu Zeit erfährt, man befinde sich in Preußen, ungefähr in den letzten Jahren Friedrich Wilhelm's IV., und die Stellung Leo Gutmanns zu den politischen Parteien entspreche ungefähr der Stellung Lassalle's. Nun hat Lassalle zwar niemals die Aussicht gehabt, Premierminister in Preußen zu werden, aber was Leo Gutmann im Adel und bei Hofe begegnet, entspricht bis auf den Schluß wohl ziemlich genau dem, was Lassalle sich träumen mochte. Hier tritt nun gleich durch Anwendung eines ungeschickten Modells ein psychischer Fehler ein. Spielhagen wollte einen Fanatiker schildern, und Lassalle war kein Fanatiker, höchstens ein Fanatiker der Selbstanbetung. Lassalle hatte nicht eine Kindheit der Entbehrung und des leidenschaftlichen Ringens; er fing mit der Egyssettengeschichte an und endete mit dem Briefwechsel mit Rüstow und der Gräfin Hatzfeld; Anfang und Ende deckten sich vollkommen, und die socialistischen Einfälle der Mitte finden in diesen beiden Polen ihre Erklärung. Nun begegnet es Spielhagen wiederholt, daß bald der Charakter, wie er ihn träumte, bald der empirisch aufgenommene hervortritt, und beides will zu einander nicht stimmen. Noch weniger stimmt dazu die ganze Umgebung, in welcher dieser Charakter zu handeln berufen ist.

Der Roman erschien 1866, fast gleichzeitig mit dem böhmischen Krieg; er bewegt sich auf den Höhen des preußischen Staatslebens, aber man sieht sich vergebens darnach um, wo denn die Menschen zu finden sein sollen, die man sich als Träger des gewaltigen Kampfs gegen Oesterreich denken könnte. Wo sind die Bismarck, die Steinmetz, die beiden prinzlichen Generale? wo der greise Heldenkönig? wo die zahllosen blutjungen Offiziere, die mit ihren Mannschaften verbrüdert und ihnen voran sich jauchzend in den Kugelregen stürzten? Von Velleitäten der Art hört man allerdings im Roman. Da ist ein Prinz, der den Liberalen spielt und mit Metternich einen absolutistischen Briefwechsel führt, der gern erobern möchte, aber nicht den Muth dazu findet; da ist ein Assessor Henri von Tuchheim, der ihn dazu anstachelt: und dieser Henri hat neben andern schimpflichen Eigenschaften die für das Unternehmen höchst wunderbare Eigenschaft der Feigheit. Was sind das alles für wunderliche Phantasien! Es ging in der That unter dem Regiment Friedrich Wilhelm's IV. — von dem beiläufig einzelne Züge genial und meisterhaft abconterfeit sind — erstaunlich genug zu, und dies Regiment hätte den Staat mit der Zeit unterwühlen können, wenn die Fundamente desselben nicht so solide wären. Diese Fundamente aufzusuchen, hat sich Spielhagen nicht die Mühe gegeben. Ich möchte sagen: wie er sich das Schicksal Leo Gutmann's wenigstens theilweise so ausmalte, wie Lassalle es sich träumte, so schildert er die Regierungskreise ungefähr so, wie sie etwa Sarah Gutmann erscheinen würden. Sarah Gutmann ist eine kluge Frau, hat einen feinen Spürsinn und hat im Leben viel gesehn; Charaktere, wie ihren Pflegling und ihren alten Liebhaber weiß sie meisterhaft zu beherrschen. Aber das Volk kennt sie nicht: und zum Volk gehören nicht blos die Peter Schmitz, die Tusky u. s. w., sondern dazu gehören Bismarck, Moltke, der Füsilier Kutschke, die Männer von Spicheren. An diese Repräsentanten

des Volks denkt man, wenn man heute mit stolzem Gefühl sich sagt: wir zählen zu den ersten Europa's. Spielhagen hat bei diesem glänzend angelegten und fein gedachten Gemälde eins vergessen; daß er nicht ein Buch schrieb wie Wieland's „Geschichte von Scheschian", sondern einen historischen Roman, und daß man von einem historischen Roman Treue der Zeichnung verlangt.

Der Begriff eines historischen Romans knüpft sich nicht daran, daß die Geschichte im Mittelalter spielt oder sonst einer Zeit, über die man nur aus Büchern etwas erfahren kann, sondern daran, daß eine durch bestimmte Ereignisse markirte Zeit, sie liege uns nahe oder fern, in ihren allgemeinen Zuständen, Gegensätzen und Tendenzen, Idealen und Irrungen den Gegenstand der Darstellung bildet. In diesem Sinne nenne ich die „Problematischen Naturen", „Hohenstein" historische Romane; ebenso Gutzkow's „Ritter vom Geist", Auerbachs „Neues Leben", Freytag's „Soll und Haben", Fritz Reuter's „Ut mine Stromtid".

Wenn in Spielhagen's „In Reih und Glied", in Freytag's „Verlorner Handschrift" die Zeit sich weniger deutlich markirt, so ist der Grund leicht zu finden: alle drei beschäftigen sich mit gekrönten Häuptern, und die Schilderung solcher Herren streift leicht in das Gebiet der Majestätsbeleidigung. Bei Freytag und Auerbach empfindet man das Unhistorische weniger heraus, weil ihre Könige reine Phantasiekönige sind; aber Spielhagen hat ein bestimmtes Modell gehabt, und dies durfte er nicht namhaft machen, ja er mußte einzelne Züge einweben, dem Criminalrichter den Beweis der persönlichen Beziehung zu erschweren. Diese Art der Composition hat auch künstlerisch ihre Bedenken: es finden sich doch dann Elemente zusammen, die nicht recht stimmen wollen.

Vielleicht um diesen Schwierigkeiten zu entgehen, ist Spielhagen in seinem neuesten Roman „Hammer und Amboß" 1869 aus den höhern Regionen wieder in das bürgerliche Leben

zurückgekehrt, wenn auch der alte Kampf gegen den Adel rüstig fortgesetzt wird.

Der ist durchweg unterhaltend, zuweilen spannend, und durch das Ganze geht ein gewisser Duft der Honnêteté, der einen wohlthuenden Eindruck zurückläßt.

Die Composition läßt zu wünschen übrig, so fein auch mitunter die Fäden verwebt sind. Der erste Theil der Geschichte, der in den reizendsten und kräftigsten Farben dargestellt ist, nimmt im Verhältniß zu dem Plan, der dem Dichter für's Ganze vorschwebte, einen zu großen Raum ein, dann folgt ein Uebergangsstadium mehr doctrinärer Art, und für die Schlußentwicklung ist der Raum zu schmal gemessen. Es ist zwar richtig, daß wenn alle Fäden gehörig vorbereitet sind, die Katastrophe beschleunigt werden darf und beschleunigt werden muß, aber Spielhagen hat für den letzten Band in der Entwicklungsgeschichte seines Helden zu viel aufgespart, und dieser sehr wichtige Theil seines Charakterbilds wird ein wenig über das Knie gebrochen. Wenn z. B. der Held zwischen zwei Damen schwankt, endlich der einen, wie es scheint der Unrechten, den Vorzug giebt, sie heirathet, ein Jahr mit ihr zusammenlebt, sie dann begräbt und nach Ablauf der nöthigen Trauerperiode die andre heirathet, so sind das zu bedeutende Momente für das Verständniß seines Lebens und seines Charakters, als daß man eine eilige Erzählung erlauben könnte. Dem Dichter scheint das Beispiel Copperfield's vorgeschwebt zu haben: die Parallele zwischen Georg, Hermine und Paula mit Copperfield, Dora und Agnes ist augenscheinlich.

Der Titel „Hammer und Amboß" scheint eine Tendenznovelle zu versprechen. Die Menschen werden mit Anspielung auf das „Cophtische Lied" in Unterdrücker und Unterdrückte eingetheilt, und es scheint untersucht werden zu sollen, ob dies Verhältniß das richtige sei und ob es dabei sein Bewenden haben muß. Der Dichter kommt wiederholt auf den Titel zurück, und

ergeht sich darüber in Betrachtungen, die ohne Schaden für den Inhalt des Romans hätten entbehrt werden können. So lange es kluge und einfältige, entschlossene und schwächliche, eigennützige und gewissenhafte Menschen giebt, so lange wird auch der eine mehr Hammer, der andre mehr Amboß sein, einerlei ob man in einer Monarchie oder in einer Republik lebt, ob man die Interessen in freihändlerischer Methode gewähren läßt oder die Menschheit in ein Phalanstère sperrt. Ich finde überhaupt, daß sich Spielhagen durch seine gesuchten Ueberschriften geschadet hat: „Durch Nacht zum Licht", „In Reih und Glied" u. s. w., denn er erregt dadurch den Verdacht einer viel stärker ausgeprägten politischen Tendenz, als in der That bei ihm vorhanden ist, und über dieser affichirten Tendenz übersieht man zuweilen, daß das, was er wirklich leistet, viel werthvoller ist als ein politischer Zeitungsartikel. Der wahre Inhalt seines Romans ist ein Menschenschicksal, bei dem freilich auch die großen Tendenzen der Zeit in Frage kommen, das aber doch keineswegs ausschließlich unter ihrer Herrschaft steht.

Die Aufgabe, mit welcher der hochmüthige Abenteurer Leo Gutmann ein frevelhaftes Spiel trieb, wird von dem soliden, männlich tüchtigen Georg Hartwig mit Ernst in Angriff genommen und, wie der Verfasser zum Schluß berichtet, auch glücklich gelöst. Es gelingt ihm, was im wirklichen Leben dem strebsamsten Unternehmer noch nicht völlig gelungen zu sein scheint, eine Fabrikeinrichtung zu erfinden, in welcher das Interesse des Arbeiters ebenso zu seinem Rechte kommt wie das Interesse des Capitalisten. Da man einen solchen Plan nur dann prüfen könnte, wenn er detaillirt vorläge, so muß man schon dem Dichter Glauben schenken. Die Unmöglichkeit der Lösung kann nicht erwiesen werden, die Aufgabe selbst ist eine gerechte und nothwendige, und Spielhagen weiß von der Thätigkeit seines Helden grade soviel anzuführen, als nöthig ist, um uns überhaupt für

die Sache zu erwärmen und unsre Theilnahme an dem Menschen, der sich eine Aufgabe setzt, rege zu machen. Wir gewinnen Georg lieb, wir interessiren uns für das, was er vorhat, und wenn er uns zuweilen im Verhältniß zu seiner Vorbildung zu klug vorkommt, so weiß er uns immer durch eine neue Etourderie zu versöhnen. Diesen Zweck scheinen auch seine verschiedenen Liebesversuche zu haben; im Uebrigen macht er den Eindruck eines ehrlichen, braven, willenskräftigen Mannes, der nebenbei ein guter Kamerad ist und mit dem man gern zusammenlebt.

Also in dem Grundzug des Romans liegt diesmal die Paradoxie nicht: es soll eine tüchtige Menschenseele geschildert werden, die sich hauptsächlich durch eigne Willenskraft aus jugendlicher Schwäche und Unfertigkeit, aus äußern und innern bösen Irrungen allmählich zu einer nützlichen und angesehenen Stellung in der Gesellschaft aufschwingt. „Der Mensch wird nur groß und glücklich durch seine Arbeit": dies Thema von „Soll und Haben" ist diesmal auch das Thema Spielhagen's, dem ich natürlich meine vollste und herzlichste Beistimmung gebe.

Die Paradoxie liegt nur in den Mittelgliedern dieser Geschichte. Georg ist ein Thunichtgut auf der Schule, der er im neunzehnten Jahr entläuft; dann hält er sich einige Monate bei einem Schmuggler auf, den er durch eine Verkettung verschiedener Umstände auf einer seiner Expeditionen zu unterstützen in den Fall kommt. Er hilft die geschmuggelten Warren auf verbotenen Wegen tragen, er schießt auf die Zollbeamten, welche die Bande abfassen, und verwundet einen derselben. Er wird in Folge dessen, nachdem er ein halbes Jahr in Untersuchungshaft gesessen, zu sieben Jahren Gefängniß verurtheilt, welche in einem Zuchthaus zu verbüßen sind. Aber dies Zuchthaus wird sein Glück: er findet in demselben einen menschenfreundlichen Director, der ihn human behandelt und ihm in der höhern Mathematik Unterricht ertheilt, worin er auf der

Schule nichts geleistet hat. Sobald er entlassen ist, tritt er, um von der Pike auf zu dienen, als Maschinenarbeiter in eine Fabrik, findet bald Gelegenheit, den Vorstand durch seine mathematischen Kenntnisse in Erstaunen zu setzen, und schwingt sich dadurch allmälig zum Vertrauten des Fabrikbesitzers, endlich zum Besitzer auf.

Einiges in dieser psychologischen Entwicklung erregt mir Bedenken. Jener Director — es ist der Bruder des wilden Zehren — geht von dem Grundsatz aus, daß die menschliche Natur an sich gut sei, daß man nur durch Güte auf sie wirken dürfe; wenn man die Achtung der Menschen gewinnt und ihr sittliches Gefühl erregt, so habe man sie in seiner Hand. Diesen Grundsatz hat er Gelegenheit, in einem sehr auffallenden Fall zu erproben. In der Festung findet eine Ueberschwemmung statt, welche die Stadt bedroht und der die Behörden kopflos gegenüberstehn. Da fordert der Director seine Zuchthaussträflinge auf, unter seiner Leitung das feindliche Element zu bekämpfen, um dann ohne weitern Lohn in das Gefängniß wieder zurückzukehren; er befreit sie dabei von aller und jeder Aufsicht, und verläßt sich nur auf ihr moralisches Gefühl, das er durch seine Rede angeregt hat und das durch den Eindruck der furchtbaren elementaren Macht erhoben werden soll. Sein Vorhaben gelingt: die Gefahr der Ueberschwemmung wird abgewandt, und die Sträflinge kehren freiwillig in ihr Gefängniß zurück, ja um die Paradoxie auf die Spitze zu treiben, sie kehren zurück, nachdem sie nicht einmal die moralische Autorität ihres Directors zu fürchten haben, der eben an einem Blutsturz stirbt; sie kehren zurück, getrieben von dem Blick des Sterbenden.

Wäre die Welt durch Moralität zu regieren, so würde die Weltregierung ein viel bequemeres Geschäft sein. In dem vorliegenden Fall, wo es sich nicht darum handelt, unschuldige Knaben, sondern verhärtete Verbrecher zu bändigen, von denen der Dichter

selbst Dinge erzählt, die auf nichts weniger als auf diesen Ausgang vorbereiten, handelt es sich darum, eine Persönlichkeit zu erfinden, von der man sich die Ausübung einer solchen wahrhaft dämonischen Kraft vorstellen könnte. Wie es Menschen geben soll, die durch ihren Blick wilde Thiere bändigen, so giebt es auch Menschen, vor deren Blick die menschliche Bestialität erzittert. Aber Herr von Zehren gehört nicht zu diesen Naturen. Er ist durch und durch edel, menschenfreundlich und tugendhaft, und wenn wir in unsrer Kirche Heilige hätten, so würde er ohne Zweifel in den Kalender kommen und seine Gebeine würden Wunder thun; aber daß verhärtete Sünder vor seinem Blicke zittern, dazu ist er nicht der Mann, denn man zittert nur vor einer Natur, in der bei aller Philanthropie auch die Gewalt der Zerstörung liegt. Kurz, die ganze Geschichte, so kräftig sie erzählt ist, zwingt nicht zum Glauben.

Zu dem eigentlichen Zweck seines Romans hätte Spielhagen nicht nöthig gehabt, die Theorie des Strafrechts zu analysiren, es kam nur darauf an, welche Einwirkung die Strafe auf die Seele seines Helden ausübte. Georg's Vergehn war von der Art, daß das Gesetz ernstlich einschreiten mußte, aber es kamen mildernde Umstände in Betracht, und bei seiner tadellosen Aufführung im Gefängniß wäre ein Antrag auf Begnadigung vor Ablauf der vollen Strafzeit angezeigt gewesen. Ein solcher Antrag erfolgt nicht, Georg sitzt sogar noch über die Zeit hinaus. Das Gefühl also, daß er mehr leidet als er eigentlich verdient, konnte durch die gütige Behandlung seines Aufsehers zwar gemildert, aber nicht ganz verwischt werden, und wenn Herr von Zehren in der Beschäftigung seines Gefangenen sehr weise zwischen körperlichen und geistigen Uebungen wechselt, so bleibt Zwang doch Zwang, und wie der vollsaftige, überkräftige, bisher zu starken Extravaganzen geneigte und daran gewöhnte junge Mann diesen Zwang im Innern verarbeitet, das wird uns nicht ge-

genständlich. Er ist, als er aus dem Zuchthause entlassen wird, so reif, so klar in seinem Wollen, so fähig sich selbst zu bestimmen, so weltklug und welterfahren in seiner Art, die Dinge anzusehn, so gewandt in seiner Methode, mit Menschen aller Classen zu verkehren, und so milde und tolerant in seinem Urtheil, daß Goethe's Satz: „es bildet ein Charakter sich im Strom der Welt", als illusorisch erscheint. Lehre aus Anschauung des Guten ist nur eine unvollkommene moralische Erziehung; die Hauptsache ist Uebung in freier Wahl. Welche Vorzüge sonst ein Gefängniß unter der geistvollen Leitung eines Herrn von Zehren haben mag, der Strom der Welt fließt nicht hindurch, und nach dem Naturgesetz müßte der Charakter nach Ablauf der Strafzeit seine Lehrjahre erst beginnen. Acht Jahre Gefängniß ist ein hartes Ding, mit keiner andern Gesellschaft als einem wohlwollenden Director, einer edlen und liebevollen jungen Dame, einem edlen humoristischen Sonderling und den Verbrechern, ohne eine Thätigkeit, bei der ein andrer unmittelbarer Erfolg abzusehn ist als die Vermehrung der Kenntnisse, also auch ohne eigentliche Selbstbestimmung. Acht Jahre Gefängniß sind ein hartes Ding, und wie der gebrochene Fuß, der sechs Wochen im Bett gelegen, erst lernen muß zu gehn, so wird auch der Mann, der aus der Unfreiheit kommt, die Freiheit von Neuem erst lernen müssen. Spielhagen würde, wenn er von einer andern Seite in die Betrachtung dieser Situation gekommen wäre, ebenso empfinden, aber weil er von der Tendenz ausging, den Begriff der Strafe zu rectificiren, so ließ sich sein Gefühl durch sein Raisonnement überlisten.

Das Gefühl der Realität, welches der Dichter in uns erwecken muß, wenn wir an seine Probleme und ihre Lösung glauben sollen, wird zunächst durch positive Eigenschaften bedingt: durch die Macht der Charakteristik, die allen Widerstand wie mit Gewalt beseitigt, und durch den scharfen und umfassenden Blick

für das Detail, welcher schnell über diejenigen Momente verfügt, aus deren Combination ein deutliches Bild sowohl der Person als des Ereignisses hervorgeht, so daß wir nicht mehr den Erzähler zu hören, sondern die Ereignisse selbst wahrzunehmen glauben. Dann aber gehört eine negative Eigenschaft dazu: der Dichter muß jeden Zug vermeiden, der fraglich erscheinen und den Gang unsrer nachschaffenden Imagination stören könnte.

Hier versieht es nun leicht der Dichter, der eine Tendenz verfolgt. Indem er die Dinge nicht unbefangen in ihrer ganzen concreten Vollständigkeit auf sich selbst wirken läßt, sondern sie construirt, wie er sie für sein Problem braucht, widerfährt ihm leicht, daß er auch bei gewissenhafter Prüfung des Einzelnen dennoch entweder in der Folge der Begebenheiten oder im Verhältniß des einzelnen Falls zur allgemeinen Regel einen Mißgriff macht.

Georg hat weder auf dem Gymnasium der kleinen Provinzialstadt, noch bei den Schmugglern, noch später im Zuchthaus Gelegenheit, durch Anschauung wirklicher Meister seinen Kunstgeschmack zu entwickeln; dennoch tritt er, unmittelbar nachdem er das Zuchthaus verlassen, als entschiedener Kenner auf, und spricht wie ein Alter über die Fortschritte einer jungen Dame. Als Sohn eines armen Subalternbeamten hat er ferner wohl keine Gelegenheit gehabt, theure Cigarren zu rauchen; die Uebung darin bei dem adligen Schmuggler dauert nur einige Monate, und die sieben bis acht Jahre Zuchthaus sind nicht dazu angethan, seinen Geschmack zu entwickeln. Trotzdem weiß er den Werth jeder Cigarre, die ihm geboten wird, auf Heller und Pfennig zu taxiren. Spielhagen kann sich einen Gentleman ohne vollkommen ausgebildeten Geschmack nicht denken, und darum stattet er ihn auch dann damit aus, wenn die fein organisirte Genußfähigkeit zu andern Voraussetzungen nicht stimmt.

„Einen jeden vorzüglichen Menschen muß gleichsam ein Geist

zu durchschweben scheinen, der die sichtbare Erscheinung idealisch parodirt. Bei manchen Menschen ist es, als ob dieser Geist der sichtbaren Erscheinung ein Gesicht schnitte." Dieser anscheinend paradoxe Satz von Novalis fällt mir immer ein, wenn ich die typische Charakterform, die unbewußt in den Dichtern waltet, mit derjenigen vergleiche, die sie suchen.

Je reicher der Dichter an Lebenserfahrung, je schärfer seine Spürkraft ist, aus unvollständigen einzelnen Zügen den Kern der fremden Persönlichkeit zu errathen, desto weniger werden wir die Charaktertypen gewahr, die in der Anlage seines eignen Geistes liegen. Aber bei schärferer Beobachtung entdeckt man sie doch, und es ist in der Regel nicht eine einfache Form, in der sie sich offenbaren, sondern eine Doppelgestalt, gleichsam ein positiver und negativer Pol.

Nicht selten geschieht es, daß der Dichter die in ihm liegenden und in ihm harmonisch oder unharmonisch verbundenen Gegensätze in seinen Schöpfungen zerlegt, und die eine wie die andre Seite getrennt zur Existenz bringt. So macht es Gustav Freytag mit Finck und Anton, so Goethe fast in allen Werken: Faust und Mephistopheles, Clavigo und Carlos u. s. w. Die Folge ist, daß die Helden, die der Dichter hervorbringt, einheitlicher aber auch einseitiger, also unvollendeter erscheinen als der Dichter selbst.

Bei Spielhagen nimmt man ein andres Verfahren wahr, über das er sich selbst wohl schwerlich Rechenschaft gegeben hat. In seiner Seele lebt ein bestimmter Charaktertypus, der sich in seinen Helden geltend macht; das Ideal aber, das ihm vorschwebt und dem er seine Helden zu nähern sucht, ist ein ganz andres.

Der Typus, der in ihm lebt, ist folgender. Ein Mensch von der reichsten Empfindungs- und Genußfähigkeit, empfänglich und verständnißvoll für alle feinern Regungen des Geistes, für den schönen und großen Pulsschlag der Natur: aber ebenso

empfänglich für alle Freuden der Sinnlichkeit. Die Geschmacksnerven sind stark entwickelt, sie werden stark afficirt, sie verlangen stark afficirt zu werden, sie werden daher auch leicht beleidigt. Ein lebhaftes und unruhiges Liebebedürfniß, verbunden mit starker Resonanz für fremde anziehende Stimmungen; vielseitiges Verständniß und das Bedürfniß, vielseitig zu verstehn und verstanden zu werden, d. h. die Neigung zu wechselnden Liebesverhältnissen; bei starkem innern Leben dennoch das Gefühl einer gewissen Leere und Unfertigkeit, und das Bedürfniß, diese Unfertigkeit durch die Anerkennung Andrer zu ergänzen; leicht erregtes Mißtrauen, wo diese Anerkennung ausbleibt, und, da das Mißtrauen die Seele quält, Fähigkeit, den Groll recht lange festzuhalten. Jeder edlen Gemüthsbewegung fähig und zugänglich, aber wegen des starken Glaubens an die eigne Individualität abgeneigt, allgemeine Gesetze gelten zu lassen und sich ihnen zu fügen. Und im scheinbaren Widerspruch damit, da der Schwerpunkt des eignen Wesens doch nicht ganz sicher gefühlt wird, eine fast krankhafte Vorliebe für Formen, durch die man das Gemeine abwehrt, und Geringschätzung gegen diejenigen, die dieser Formen nicht mächtig sind, sowie Respect vor denen, die es zur Virtuosität darin gebracht haben. Eine solche Natur wird der Liebling der Frauen sein, deren Mitgefühl sie erheischt, die sie in schneller Abwechslung reizt, beleidigt und versöhnt. Wollte man sich nach diesem geistigen Bilde ein Bild der Erscheinung entwerfen, so würde man sich eine elegante, anmuthige, schnell bewegliche, nicht zu kräftig ausgebildete Figur und Haltung denken, mit einer für jeden Ausdruck der Empfindung schnell fähigen Physiognomie, etwas blaß, mit dunklen ausdrucksvollen Augen.

So ist aber nicht das Ideal, das dem Dichter vorschwebt. Er denkt sich einen Herkules, der, weil er jedes Hinderniß mit spielender Leichtigkeit weghebt, sich über das, was ihn anfechten könnte, nicht viel Sorgen macht, und in den Tag hineinlebt;

der, weil er jeden Gegner mit einem Naſenſtüber abfertigen kann, nicht daran denkt, die Keule zu ſchwingen: einen Herkules mit blondem Haar und blauen Augen, dem es ſehr ſchwer wird, zu grollen, und der in keinem Fall den Groll lange feſthält. Ein kerngeſunder Menſch mit geregelter Verdauung und kräftigem Appetit, dem es alſo auf die Auswahl der Genüſſe nicht zu ſehr ankommen darf; deſſen überſchwellende Kraft mehr einer ſtarken äußerlichen Thätigkeit bedarf, als einer hochgeſpannten geiſtigen Erregung. Ein Humoriſt, der gern über das Leben lacht, das ihm vorzugsweiſe ſeine ſonnigen Seiten zeigt; ein guter, bequemer, behaglicher Geſell, mit dem ſich leicht leben läßt, der aber eben weil Alles bei ihm normal ausſieht, im entſcheidenden Augenblick ohne alles caſuiſtiſche Schwanken mit entſchiednem Griff das Richtige faßt, und auf deſſen Treue man ebenſo bauen kann, wie auf ſeinen geſunden Menſchenverſtand. Ein ſolches Ideal hat dem Dichter bei Georg Hartwig vorgeſchwebt. Aber es kommt doch einige Male vor, daß der Geiſt, der in ſeiner Seele liegt, der Erſcheinung, die er hervorgebracht hat, ein Geſicht ſchneidet. An ſich eignete ſich eine ſolche Charakterform ſehr wohl zu dem Zweck, für den ſie beſtimmt war: einer ſo robuſten und leichtlebigen Natur ſtand gar wohl an, im tollen Uebermuth einmal einen Schmugglerfeldzug mitzumachen; es iſt bei ihr auch zu erklären, wenn ſie das lange Gefängniß überdauert, da ſtarke körperliche Bewegung ihr nicht verſagt iſt. Ja als bon enfant und als Meiſter in allen Kraftſtücken konnte dieſer Mann in ein menſchliches Verhältniß auch zu den Sträflingen kommen, und nachher beim Studium des Maſchinenbaues ebenſo geneigt als befähigt ſein, von der Pike auf zu dienen. Dann finden ſich aber einzelne Züge, die dem Bild eine andre Färbung geben. Sein Verhältniß zu den Frauen hat ein wenig von der nervöſen Erregtheit Oswald Stein's. Ein blonder Herkules würde bei dem Wiederſehn mit der ſchönen Buhlerin Con-

stanze sich anders benommen haben, der Reiz würde bei seinem gesunden Widerwillen nicht in der alten Stärke eingetreten sein, und wenn er doch der Versuchung erlegen wäre, so hätte er jedenfalls nachträglich den krankhaften Einfall einer dadurch übernommenen Verpflichtung entschieden abgelehnt. Vielleicht liegt es in der Art, wie der Dichter selbst von dieser jungen Dame spricht, daß man über die Gefühle seines Helden nicht recht ins Klare kommt. Ihr Portrait ist im Anfang sehr reizend angelegt, und der Dichter scheint sich in sein Geschöpf verliebt zu haben, obgleich eigentlich kein gutes Haar an ihr ist. Auch das Verhalten gegen seine erste Frau gehört mehr dem dunkeläugigen, poetischen und reizbaren Doppelgänger Georg's als dem Georg an, wie wir ihn im Bilde sehn. Wenn das reizende kleine Geschöpf aus übergroßer Liebe etwas zu stark mit dem Pantoffel drohte, so würde für den humoristischen Herkules darin etwas so unendlich Komisches liegen, daß er willig das kleine Instrument küßte, von dem er doch nicht fürchten dürfte zu Boden geschlagen zu werden; die gereizte Art, mit der in der Wirklichkeit diesen Versuchen begegnet, sieht fast so aus, als ob er nicht ganz fest auf seinen Füßen stände. Ich kann nicht leugnen, daß ich es dem Dichter verdenke, diese höchst anmuthige junge Frau so früh umgebracht zu haben. Einmal ist es eine ungerechtfertigte Erleichterung seiner Arbeit, denn man will eben erfahren, wie der Charakter sich in den Conflicten der Ehe entwickelt, und bei der idealen Paula ist eine solche Gegenwirkung nicht denkbar: sie hatte schon früher etwas Tantenhaftes und wird fortfahren, ihren Mann nach Art einer Tante zu verziehn. Außerdem kommt Hermine selbst zu keiner rechten Geltung, da doch die Verlobungsscene zu den schönsten Hoffnungen berechtigt.

Vielleicht würde der Charakter Georg's, wenn er einheitlicher und kunstgerechter gehalten wäre, manches Schöne vermissen lassen. Wie er sich nach der Flucht aus dem elterlichen Hause

bei dem gräflichen Schmuggler aufhält, und seine Zeit zwischen Jagd, kleinen Liebesgefühlen und Naturanschauung theilt, das ist mit einem Reiz und einem Zauber dargestellt, der allein schon für Spielhagen's dichterische Kraft Zeugniß ablegen würde. Die Fähigkeit, Stimmungen leicht anzuregen und mit liebevoller Wärme ausklingen zu lassen, das innige Mitleben mit der Natur, das Verständniß ihrer geheimen Sprache — wenn man das Alles wegnähme, so würde man den Roman seines schönsten Schmucks berauben. Und doch geht es im Ganzen genommen gegen den Strich des Charakters, wie er sich in der Folge zeigt, wenn auch im Einzelnen vielleicht kein augenscheinlicher Verstoß nachgewiesen werden könnte. Diese Feinfühligkeit der Seele würde ebenso die Härte der Gefangenschaft, ebenso die unästhetische Thätigkeit beim Beginn des Maschinenbaus erschweren, als der schon erwähnte feine Geschmack in Bezug auf die Cigarren. Wie müssen seine Geruchsnerven in den Kneipen der Arbeiter, deren Frühstück er theilt, beständig beleidigt werden! Bei Tieck's „jungem Tischlermeister", der unter dem Incognito eines Professors der Baukunst feingebildeten Baronessen und Comtessen die Cour macht, läßt man sich diese Zartheit des Gemüthslebens gefallen, da er seine Profession gleichsam nur aus Liebhaberei treibt; Georg aber, der sich selbst zu harter, ununterbrochener und angestrengter Arbeit verurtheilt, muß dadurch oft belästigt werden. — Diese Doppelnatur macht sich auch bei dem Endresultat der Untersuchung geltend. Georg sieht einmal die Verwüstung eines Parks zu Gunsten angeblicher Meliorationen. „Nun, der Dünger mochte den erschöpften Feldern trefflich zu Gute gekommen sein, aber hier war es häßlich geworden, verzweifelt häßlich auf einer Stelle, die früher die süßesten Schauer der Waldeinsamkeit umwitterten." So wird beständig der löbliche Versuch, den Menschen auf Tüchtigkeit im eignen Beruf hinzuweisen, dadurch beein-

trächtigt, daß aller Farbenglanz auf die Zustände fällt, die überwunden werden sollen.

Man kann sich des Verdachts nicht erwehren, daß hier wie in den „Epigonen" die Endentscheidung über Aristokratie und Bourgeoisie ein wenig durch ästhetische Motive bestimmt wird. „Jene alten Ritter vom Stegreif hatten die Zeichen der Zeit so lange verachtet, bis die Zeit sich gegen sie wandte und sie von sich stieß. Und in unserer Zeit reiten die Todten schnell, und dieser Mann hier, der Krämer, der des Ritters Roß bestiegen, ich rechne ihn wie jenen zu den Todten. Habsucht und Egoismus, sind sie nicht die Nahrung gewesen des Einen wie des Andern?"

Das heißt zu rasch mit dem Gefühl eine Frage entscheiden, die vom Verstand zu lösen ist. Das Christenthum freilich unternahm es, den Eigenwillen und den Eigennutz zu brechen, es konnte ihn zuletzt doch nur mildern, und die moderne Volkswirthschaft wird sich die bescheidenere Aufgabe stellen müssen, diese unvertilgbare Eigenschaft der menschlichen Natur für das Gute zu gewinnen.

Die reale Färbung der Geschichte hätte gewonnen, wenn die Zeit, in der sie vorfällt, sich bestimmter ausprägte. Spielhagen giebt gegen den Schluß an, daß fünfundzwanzig Jahre nach Ablauf derselben verflossen wären: der Roman spielt also etwa 1832 bis 1844.

Fast noch merklicher als auf dem rein politischen Gebiet zeigt sich seit den letzten Decennien der Umschwung auf dem wirthschaftlichen, und ein socialer Roman verlangt ein sehr aufmerksames Auge des Dichters für die leisen Wandlungen in Sitte und Gesetz. Der Druck, der noch vor wenig Jahren auf Handel und Gewerbe lastete, der zu Gunsten veralteter Vorurtheile die persönliche Freiheit ungebührlich einengte, befähigte den Dichter, die Sache rein menschlich aufzufassen und von seinem Standpunkt aus mitzusprechen. Seit Gründung des Norddeutschen Bundes

aber ist mehr für die Freiheit der Bewegung geschehn, als früher in Jahrzehnten. Wenn nun der radicale Politiker damit noch nicht zufrieden ist, wenn er nach Aufhebung der Handwerksprüfungen auch Aufhebung der Prüfungen der Apotheker, Aerzte u. s. w. verlangt, so ist er ja darin in seinem vollen Recht, und wenn seine Gründe die Prüfung der Erfahrung ertragen, so so werden sie auch von Erfolg begleitet sein. Aber der Dichter hat mit diesen Conflicten nichts mehr zu thun; wo die positive Gewalt der Zahl anfängt, hört seine Berechtigung auf. Fritz Reuter konnte aus „Kein Hüsung" ein gewaltig ergreifendes Gedicht machen, aber die Freigebung der Advocatur und der Apotheken, die Aufhebung des Patentschutzes u. dgl. können höchstens das Motiv eines Lustspiels hergeben. Die Verhandlungen unseres Reichstags und Landtags sind von der größten Wichtigkeit, aber die dramatische Spannung fehlt, und ein Roman, dessen Fäden von dem Gewebe dieser Debatten stark durchflochten werden, würde Langeweile erregen.

„Hammer und Amboß" faßt nun freilich die Bewegung des Eigenthums in einem allgemeineren, scheinbar den Zeitbedingungen mehr entrückten Rahmen. Es hat mich interessirt, die verschiedenen Versuche, der adeligen, der industriellen und der humanitären Bewirthschaftung des Landes mit einander zu vergleichen. Unter ihnen erinnern hauptsächlich zwei an den gegenwärtigen Roman, Immermann's „Epigonen" und George Sand's „Le péché de Mr. Antoine." Auch die Tendenz ist in allen dreien verwandt. Das traditionelle Verhalten des Adels führt überall den Untergang herbei, aber auch die Methode des großen Industriellen wird verworfen. Bei Immermann wird seine egoistische Ausbeutung des Bodens nur als moralische Schuld und als Grund moralischer Entwürdigung empfunden; bei George Sand dagegen wird auch die innere Thorheit seiner Bestrebungen aufgedeckt. Die Gruppen bei Spielhagen entsprechen fast ganz

den Gruppen bei George Sand. Der Edelmann, der verlumpt, weil er sich nur in den Traditionen seiner alten Familiengröße sonnt und die Gesetze der Volkswirthschaft nicht beachtet; der große Kaufmann, der nur mechanische Kräfte und mit Geld ablösbare Werthe kennt, der die moralischen Motive gering schätzt und zugleich, weil er seine Speculationen zu weit ausdehnt, sich verrechnet; dann der philosophisch gebildete Vornehme, der die höchste Weisheit als identisch mit der höchsten Hingebung erkennt und auf der einen Seite dem Mann aus dem Volk, auf der andern dem noch unverdorbenen hoffnungs- und glaubensreichen Jüngling die Hand bietet, und mit ihnen im Bunde den neuen Socialismus als die Lösung aller ernsten politischen Fragen begründet; die letzte Gruppe, wie sich von selbst versteht, durch sämmtliche edel gesinnte Frauen des Romans gestützt.

Zwischen den beiden Romanen liegen dreiundzwanzig Jahre, eine Zeit, die für Frankreich wie für Deutschland überreich an socialen Veränderungen war. Stellt man sie neben einander, so empfindet man im Ganzen wenig von diesen Veränderungen, man empfindet auch wenig von dem Fortschritt in den Wünschen und Bestrebungen der Propheten. An sich würde nichts dagegen einzuwenden sein, da Spielhagen's Roman ungefähr in dieselbe Zeit fällt wie der französische Roman; der Dichter hat nur nicht den Contrast zwischen der Zeit, in welcher er schrieb, und der Zeit, in welche die Handlung fällt, deutlich genug hervortreten lassen: mit andern Worten, er hat seinen Gegenstand mehr dogmatisch als historisch behandelt und dadurch etwas von jener Kraft der Realität eingebüßt, die mit scharfer Zeitbestimmung verbunden ist. Die Zeit, in welcher es noch keine Eisenbahnen gab, keine Geschwornen, keine Parlamente, diese Zeit kann von einem Dichter der Gegenwart, der den Contrast empfindet, viel plastischer dargestellt werden als von einem Dichter, der ihr angehörte.

Von der Kritik ist Spielhagen wegen seiner Tendenz mehrfach angefochten worden. An sich wäre gegen die Tendenz nichts einzuwenden. Die Unbefangenheit des ältern Romans, der einfach erzählt und nur für die Thatsachen das Interesse des Lesers in Anspruch nahm, ist einmal verloren; in unsrer Zeit wird jeder Einzelne, der überhaupt denkt und empfindet, so stark auf die großen Fragen gestoßen, welche die Zeit bewegen, daß er sich ihnen unmöglich entziehn kann, daß sie ihn nicht blos in seinem äußerlichen Leben, sondern auch in seinem künstlerischen Schaffen erfüllen. Der moderne Romanschreiber mag sich darüber Rechenschaft geben oder nicht, seine Werke nehmen immer etwas Lehrhaftes an; er ist genöthigt zu reflectiren, sich über die Moralität seiner Charaktere und den Werth der moralischen Vorstellungen, die ihnen gegenüberstehn, ins Klare zu setzen, die Voraussetzungen und Einrichtungen zu prüfen, unter denen seine Figuren aufwachsen und mit denen sie zu kämpfen haben. Die Frage der Moralität führt leicht auf die weitern Fragen der Religion und Politik. Der gewissenhafte Dichter, der seine principiellen Ansichten in treffenden und schlagenden Zügen exemplificirt, wird einerseits zur Lösung der Frage selbst etwas beitragen können, andrerseits das Leben und den Inhalt seiner Charaktere vertiefen.

Da ferner in den sittlichen, politischen und religiösen Fragen die mathematische Formel noch nicht erfunden ist, die das Problem mit Evidenz löst, so muß der Leser seinem Dichter schon verstatten, in diesen Dingen einen eignen Standpunkt einzunehmen. Wenn er nur die allgemein menschlichen Seiten richtig und energisch schildert, aus denen er seine dogmatischen Folgerungen zieht, so wird man ihn immer mit Interesse anhören, auch wenn man schließlich findet, daß in seinem Syllogismus ein Mittelglied ausgelassen ist. Aber ich glaube, daß die Zeit von 1840 bis 1866 für den politischen Tendenzroman günstiger war als die gegenwärtige, grade weil die letztere politischer ist. In

jener Zeit des Idealismus und der Verstimmung konnten Oswald Stein, Bernhard Münzer und Leo Gutmann Aufsehn erregen und Anhang finden, denn es wußte eben Keiner recht, was er wollte, und wer sich den Schein der Exaltation gab, verschaffte sich bei müßigen Leuten auch dann Gehör, wenn sie ihn nicht verstanden. Heute würde man weder Oskar von Redwitz noch Oswald Stein in den Reichstag wählen: zur politischen Arbeit gehört heute bestimmte Detailkenntniß, geschäftliche Technik, und mehr und mehr stellt sich heraus, daß die Politik nicht poetisch ist. Wäre es nicht zweckmäßig von dem Dichter, dessen schönes Talent sich am glänzendsten im Historischen bethätigt, mit seinen Gemälden in der Zeit etwas weiter zurückzugehn? Aus eigner Anschauung schildert er doch z. B. den Berliner Hof keineswegs, er war ja nie in der Lage Leo's, und Ueberlieferungen finden sich auch für länger vergangene Dinge.

Spielhagen ist unter den Eindrücken von 1848 aufgewachsen, und nicht blos die Ereignisse jenes Jahres und ihre Folgen beschäftigen fast ausschließlich sein Nachdenken, sondern auch seine Phantasie wird unwillkürlich durch die Charaktertypen beherrscht, die unter den Bedingungen jener Zeit sich bildeten. Nun ist 1866 das deutsche Leben in eine neue Phase eingetreten: nicht bloß die Interessen und Ideale sind andre geworden, es tritt auch eine neue Form von Charakteren in den Vordergrund. Die Ritter vom Geist und die problematischen Naturen erregen nicht mehr das Interesse des Lesers wie in einer Zeit, wo noch Alles im Nebel seinen Weg suchte. Spielhagen ist, gleichviel ob aus Verstandesschlüssen oder Pietät, der alten demokratischen Fahne treu geblieben; schwerlich wird er sich aber der Einsicht verschließen, daß diese Fahne für den Augenblick eine hoffnungslose ist, und wenn das den Politiker nicht hindern darf, seine Ueberzeugung auszusprechen, so giebt es dem Dichter eine bedenkliche und seinen höhern künstlerischen Zwecken nachtheilige Stimmung.

Eine zur kleinen Minorität eingeschrumpfte Opposition, die nach keiner Seite hin sich ernstlich regen kann, bringt ein Gefühl des Unbehagens hervor, welches die freudige Gestaltungskraft beeinträchtigt. Es wird eine Auffrischung sein für Spielhagen's Talent, wenn er sich einmal das Geschlecht zu vergegenwärtigen sucht, das in seiner Bildung noch nicht von den innern Widersprüchen afficirt wurde, welche die von 1820 bis 1830 Geborenen kennzeichnen. Ohnehin ist es schon der Abwechselung wegen räthlich, nicht immer wieder die Barricaden zur historischen Perspective zu haben: vielleicht wird man in den Kreisen seiner politischen Freunde damit nicht zufrieden sein, aber die Zahl der aufrichtigen Bewundrer seiner artistischen Leistungen wird sich vergrößern.

II.

November 1871.

Ohne von meinem Rath zu wissen, hat der Dichter in seinen neuesten Werken den von mir gewünschten Weg eingeschlagen: die „Deutschen Pioniere" gehn um ein Jahrhundert zurück, sie spielen 1758; „Allzeit voran" ist von dem ehrlichen Streben beseelt, die guten Seiten des preußischen militärischen Junkerthums zu begreifen.

In dieser Hinsicht kann ich beides nur freudig begrüßen; der Ausführung kann ich aber nur ein sehr getheiltes Lob geben. Prachtvolle Scenen, wie immer bei Spielhagen, kommen auch hier reichlich vor; im Ganzen aber scheint mir, als ob der Dichter seine Gestalten, ehe er an die Ausarbeitung ging, in seinem Innern nicht gehörig habe zur Reife kommen lassen; seine Paradoxien streifen mitunter ans Unnatürliche.

Die „deutschen Pioniere" stellen sich die sehr dankenswerthe Aufgabe, die Geschichte der deutschen Pflanzungen in Nord-

amerika zu schildern, wie es Cooper mit den englischen gethan. Daß Spielhagen Nordamerika nicht aus eigner Anschauung kennt, läßt sich bis zu einem gewissen Grade gut machen: es giebt über diesen Gegenstand so viel treffliche Monographien, daß einem Dichter von kräftiger Phantasie das Material vollauf zu Gebote steht. Etwas mehr hätte Spielhagen dafür thun können. Man ist durch Cooper, der dieselbe Zeit und dieselben Orte schildert, zu sehr verwöhnt; gegen ihn gehalten sehn Spielhagen's Bilder matt und blaß aus. Wenn es ihm aber nicht auf die Kraft der Bilder ankam, sondern darauf, die sittlichen Zustände der deutschen Ansiedler zu zeichnen, so begeht er den Fehler, seiner Geschichte eine Art von Empfindsamkeit zu Grunde zu legen, die in jener Zeit nicht vorhanden war. Das Jahr 1758 fand in Deutschland allerdings eine recht ausgebreitete Empfindsamkeit vor, auch in den Ständen, die Spielhagen schildert. Gellert war der entschiedenste Volksdichter und Klopstock war wenigstens bis zu den Pastorstöchtern gedrungen.

Aber diese Empfindsamkeit war eine andre als die, welche uns Spielhagen vorführt. Man weinte vor Kummer, wenn ein Schäflein starb, und man weinte vor Rührung, wenn man in Gottes Sonne sah. Spielhagens Empfindsamkeit dagegen ist kritisch. Katharine überlegt in jedem Augenblick, ob in dem Verhalten Lambert's ihr gegenüber auch die nöthige Delicatesse sei; Lambert thut dasselbe und wird durch die Erwägung ganz unglücklich gemacht, und Konrad, sein wilder Bruder, unterstützt ihn kräftig darin. Diese Art der aufmerkenden und mißtrauischen Sentimentalität, die eigentlich erst durch Hebbel bei uns in Curs gekommen ist, kannte die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts noch nicht, und nebenbei würde die abscheuliche Lage, in welche Katharine auf dem Auswandrer-Schiffe kam, sowie die harte Arbeit, zu der sie dann genöthigt wurde, ihr diese Grillen bald ausgetrieben haben. Kommt durch die Anwendung dieses Motivs,

das erst unserm Jahrhundert angehört, eine unhistorische Färbung in die Geschichte, so kann sich der Dichter nicht einmal mit sonstigen Zwecken entschuldigen: denn das Motiv hat gar keine ernsten Folgen. Wie Hermann seine Dorothea, so hat Lambert seine Katharina, die er heirathen will, erst nur als Magd gemiethet; daß er unverheirathet in sein Blockhaus kommt, veranlaßt seinen wilden Bruder, seine Augen gleichfalls auf das Mädchen zu werfen, und man befürchtet im Anfang starke Konflikte; aber Konrad, im Grunde ein edler Mensch, fügt sich nach einigem Sträuben, und das Ganze endigt mit einem gewöhnlichen Indianer-Krieg.

Weit bedenklicher ist mir das erregende Motiv in „Allzeit voran". Um dasselbe deutlich zu machen, muß ich, wenn auch nur flüchtig, die Geschichte skizziren.

Hedwig, die Tochter eines dürftigen ungebildeten Unteroffiziers, dient von früher Jugend auf bei einer adligen Familie, halb als Kammerjungfer, halb als Gesellschafterin der jungen Comtesse Stephanie. Ein preußischer Offizier, Graf Henri — wieder dieser Name! — ungefähr im Rang der jüngeren Linie des Hauses Stolberg-Wernigerode, verliebt sich in sie, seine Liebe wird glühend erwidert, aber aus Standesrücksichten heirathet er Stephanie und setzt sich mit Hedwig auseinander. Inzwischen kommt sein sechzigjähriger Vetter, der regierende Fürst des Hauses, an, verliebt sich gleichfalls in Hedwig und macht ihr den Antrag zu einer Ehe linker Hand; er wäre allenfalls auch zu Weiterm entschlossen. Hedwig willigt ein, hauptsächlich aus Zorn gegen Henri, jedoch unter der sonderbaren Bedingung, daß der Fürst von ihr nie etwas Andres verlangen darf, als die Haltung einer Tochter. Es wird ihm nur ein Handkuß gestattet, was, beiläufig gesagt, nicht die gewöhnliche Liebkosung ist, mit der ein Vater seine Tochter begrüßt. Ja, sie sind nicht einmal ordentlich verheirathet, nicht einmal morganatisch. Trotzdem läßt sich Hedwig, jetzt die „gnädige Frau" genannt, nicht blos der Welt

als Gemahlin des Fürsten vorstellen, sondern sie nennt ihn auch privatim „mein Gemahl". Den Fürsten leitet sie unbedingt. Dann ist da noch ein Dr. Horst, ein demokratischer Idealist, mit dem ein platonisches Verhältniß besteht. Er ist Hannoveraner, Welfe und Anti-Bismärcker, und erzieht die gnädige Frau gleichfalls in diesen Gesinnungen. Später kommt nun Graf Henri wieder dazu, ein entschiedener Bismarckianer, zwar verheiratheter Mann, aber er erneuert seine alten Anträge und läßt sich von der gnädigen Frau eine ziemlich schnöde Behandlung gefallen. Endlich erscheint noch ein französischer Marquis Florville, ein Agent Napoleon's, der den alten, halb duseligen Fürsten zum Krieg gegen Preußen verführen soll, macht auch die Cour, wird abgewiesen. Nun einerseits lebhafte Rivalität zwischen Henri, dem Marquis und dem Doctor, dann Gemunkel unter der Dienerschaft, das endlich den Fürsten eifersüchtig macht. Das hat bei ihm zunächst die Folge, daß er aus Trotz gegen Henri, den er für seinen gefährlichsten Nebenbuhler hält, mit Napoleon abschließt. Dann, daß er sich Hedwig zu Füßen wirft und um ihre wirkliche Liebe fleht. Da erhebt sie sich als Tugendheldin: er hat sein Wort gebrochen und sie wird ihn nun sofort verlassen. Er bittet tausendmal um Verzeihung, und sie bleibt auch eine Weile unter fortgesetzten Quälereien, die einmal in einer Nacht dem alten Herrn das Haar weiß machen, bis sie plötzlich, als der Fürst schon halb im Sterben liegt, ihn dennoch heimlich verläßt. Diese Flucht hat auch den sofortigen Tod des Fürsten zur Folge.

Warum flieht sie? — Wurde der Fürst zudringlich? — Nichts weniger als das! Er ist so bescheiden, wie man nur sein kann, und nebenbei liegt er im Sterben. — Fürchtet sie einen der andern Bewerber? — Zwei davon sind bereits abgereist, der dritte hat wohl oder übel resignirt.

Ich glaube, kein Mensch wird auf das richtige kommen: Hed-

wig reist ab, weil ihr das Jahr 1870 zu Kopf gestiegen ist: sie, die bisherige Welfin hat sich nun zu Bismarck bekehrt, und will Krankenpflegerin im Feldlazareth werden; der alte Fürst mag zusehn, wer ihn zu Grabe bringt.

Aber damit noch nicht genug: diese Hedwig ist das Ideal des Dichters! Nicht blos der alte windelweiche Fürst liegt ihr zu Füßen, nicht blos Henri, der doch ein strammer Preuße sein soll, nicht blos der Doktor, der wie Egmont in seinem Clärchen in ihr die Göttin der Freiheit, die Germania, die Madonna erblickt, und ihr trunken nachschaut, wie sie emporsteigt zum Himmel: — sondern auch die Gräfin — oder nach dem Tode des alten Fürsten vielmehr die Fürstin Stephanie, ihre benachtheiligte Nebenbuhlerin, der sie früher die Schuhe hat ausziehn müssen.

Sie liegen ihr alle zu Füßen, weil der Dichter selbst die Anbetung seines Ideals recht massenhaft und sinnlich hat ausdrücken wollen.

Ein wunderlicheres Ideal ist mir noch nicht vorgekommen. Abgesehn von ihren demokratisch-politischen Gesinnungen, abgesehn von ihrer feinen praktischen und theoretischen Kunstkennerschaft, abgesehn von ihrem perfekten Reiten, von ihrer gewählten Toilette und ihrer Tugend, zeigt die gnädige Frau, die geborne Unteroffiziers-Tochter, nicht einen einzigen Zug, den man anmuthig, liebenswürdig, geistreich, oder edel finden könnte. Sie ist weiter nichts als der personificirte Hochmuth, ohne die geringste Beimischung irgend eines andern Metalls. Der Dichter hat eine dämonische Natur schildern wollen, die zum Herrschen geboren ist, deren Herrschaft man sich fügen muß, auch wenn man dagegen ankämpft, aber — es ist ihm nicht gelungen. Am wenigsten ist ihm gelungen die Einmischung das Jahres 1870 in barocke Liebesverhältnisse, die mit der Politik nichts zu thun haben.

Ich eile, um mich von diesem Eindruck zu erholen, unter

„die Tannen". Der Inhalt der kleinen Novelle ist unbedeutend, aber in der Mitte derselben steht ein reizender Spaziergang durch den Thüringer-Wald, der uns den Dichter persönlich vorführt: er sieht die Welt mit hellen klaren Augen an, und behandelt sie sogar mit Humor. Seine Schwärmerei für die Göttin Hedwig ist nur eine vorübergehende pathologische Erscheinung. Er wird in seinem nächsten Roman die Freiheit, die er sonst seinen Gestalten gegenüber besaß, sich wieder zu erobern wissen.

III.

Februar 1873.

Es ist in der letzten Besprechung ein Mißlaut, mit dem ich nicht gern schließen möchte. Wenn ich ihn gleichwohl nicht unterdrücke, so hat das einen doppelten Grund.

Wir sind gewohnt, aus den bessern Romanen des Auslands ein Bild der dortigen Sitten zu entnehmen: Thackeray, Bulwer, Dickens, George Eliot, Warren, Kingsley u. s. w. sind für uns in dieser Beziehung historische Quellen, wobei wir freilich, wie bei andern Quellen, das Persönliche in Anschlag bringen. Die Ausländer machen es mit uns ebenso. Für sie ist Spielhagen, dessen Talent und Beobachtungsgabe sie mit Recht sehr hoch stellen, eine Hauptquelle für das Studium des modernen deutschen Lebens. Es kann uns das aber gar nicht gleichgültig sein, und wir haben nicht blos das Recht sondern die Pflicht, wo er nach unsrer Ueberzeugung falsch gesehn, das anzumerken. Eine ungenaue Darstellung der Thatsachen ist dabei viel weniger gefährlich als ein ungenaues Bild von unsern Urtheilen und Idealen. Wenn das preußische Junkerthum bei Spielhagen nicht ganz gerecht behandelt wird, so haben in dieser Beziehung die Ausländer jetzt bessere Quellen als einen beliebigen Roman: sie haben 1866 und

1870. Aber für unser Privatleben haben sie das nicht, und es ist von Wichtigkeit ihnen zu constatiren, daß über Frauen wie Hedwig und Melitta in der Gesellschaft anders geurtheilt wird als im Roman geurtheilt zu werden scheint, sonst schließen sie von unsern Urtheilen auf unsre Sitten.

Der zweite Grund liegt in dem Dichter selbst. Um jeden unsrer Dichter bildet sich eine gewisse gesellige Atmosphäre, die seinen Blick auf das wirkliche Leben hemmt, und ihn unter dem Anschein regster Geselligkeit — wie soll ich sagen? — vereinsamt. In Berlin ist das stärker als anderswo. Es bildet sich dann ein Vorstellungskreis, eine particulare Sitte oder Art die Dinge anzusehn, die von der allgemeinen Art sehr abweicht. Es ist gut für die Weiterbildung des Dichters, wenn zuweilen von außerhalb dieses Kreises eine befreundete Stimme ihm zuruft, die Voraussetzungen desselben zu revidiren.

Spielhagen ist auch Kritiker; ich habe ihn in dieser Function noch nicht erwähnt, will aber hier zwei seiner Essays anführen, die mir besonders werth sind: über Dumas Sohn und Fritz Reuter. — Den ersten hat er sehr scharf beurtheilt: warum? — Gegen die Thatsachen hat er nicht viel einzuwenden, er nimmt vielmehr an, es sei alles so vorgefallen wie der Dichter erzählt: er tadelt nur das Urtheil des Dichters über diese Thatsachen, und stellt ihm sein eignes entgegen, dem ich vollkommen beipflichte. Er versteht also sehr wohl, wieviel auf das sittliche Urtheil eines Romans ankommt. — Dabei ist das Talent des Franzosen sehr groß, und ebenso sein Einfluß. — Uebrigens verhüte Gott, daß ich die beiden vergleichen wollte! Dumas ist mit dem besten Willen, die Moralität auf eine höhere Basis zu stellen, in dem Kern seines poetischen Schaffens innerlich faul, während Spielhagen nur zuweilen von den Sophismen seines Raisonnements verführt wird, innerlich aber gesund empfindet. Dafür ist abgesehn von vielen andern, die Anzeige über Fritz Reuter ein schönes Zeug-

niß: diese herzliche, völlig neidlose Freude an dem Schaffen eines ihm wenig verwandten, aber kräftigen und gesunden Talents.

Ich wünschte, daß trotz der erheblichen Einwände, die ich nicht habe unterdrücken können, das Ganze meiner Anzeige einen ähnlichen Eindruck machte: den Eindruck der hohen Achtung vor einem reichen Talent, das uns noch viel Freude bereiten kann.

Auch seine polemische Richtung findet gerade jetzt ein fruchtbares Feld: die Gründer und Streber haben eine viel größere Bedeutung gewonnen, als da er Emma von Silberstein oder Hermine Streber zeichnete, und der Dichter kann sich ein großes Verdienst erwerben, wenn er sie zeigt, wie sie sind.

Herman Grimm.

I.

Aug. 1867.

Soll Staat und Gesellschaft den Gesetzen der Volkswirthschaft gehorchen? sollen die Gentlemen den Manchester-Politikern die Regierung überlassen? findet in dem modernen Leben die Welt der Ueberlieferungen, des angeerbten Ehrbegriffs, der überkommenen Sitte, findet noch der Adel seinen Platz? oder soll es ihm geschehn, wie die Constituante von 1789, wie die Nationalversammlung von 1848 es vorhatte: soll man ihn einfach abschaffen? —

Es ist nun bald hundert Jahre her, daß ein junger, geistreicher und strebsamer Kaufmannssohn der Enge seines Geschäfts entfloh, und in die Welt auszog, um Bildung zu suchen. Er glaubte sie nur bei dem Adel anzutreffen, der frei von den drückenden Sorgen des Augenblicks, den Großen der Erde ebenbürtig, seine ganze Zeit der harmonischen Ausbildung seiner Persönlichkeit widmen konnte. Seinen Freund Werner, der in der doppelten Buchhaltung den Schlüssel aller Lebensweisheit fand, betrachtete er mit einer Mischung von Spott und Mitleid. Bei seiner liebenswürdig schmiegsamen Art gelang es ihm, in die Kreise, die er vorher nur von Ferne angestaunt, Zutritt zu finden; die Damen, verheirathete und unverheirathete, fielen ihm eben

so schnell um den Hals, wie in unsern Tagen dem guten Oswald Stein. Aber Wilhelm Meister war weicher und empfänglicher als dieser junge Demagog, man liebte ihn nicht blos, man legte sich darauf, ihn zu erziehn. Er fand endlich eine gewählte Gesellschaft, die mit allen Vorzügen der adeligen Geburt ausgestattet, doch die Vorurtheile des Adels abgelegt hatte. Sie führten das Gesetz der doppelten Buchhaltung in die Bewirthschaftung ihrer Güter ein, erwarben mit ihrem zusammengelegten Capital Besitzungen in Amerika, und nahmen Werner zum Associé. Ohne Anstand verheiratheten sich Gräfinnen und Baroneſſen mit Bürgerlichen. Es war eine sehr gebildete Gesellschaft, aber wenig geeignet, den Begriff des Adels zu repräsentiren: losgelöst von allen Pflichten gegen Staat und Heimath, mit äußerst geringem Familiensinn, lebten sie als freie Weltbürger dem gebildeten Genuß.

Goethe sah die Zustände aus der Mitte der siebziger Jahre mit den Augen von 1795 an, die durch die Revolution von 1789 geschärft waren. Für die Leidenschaft aber, mit der man in Frankreich die Schlösser des Adels anzündete und die Aristokraten unter die Guillotine warf, eine Erklärung zu suchen, lag außerhalb seiner Aufgabe.

Im Krieg gegen die Franzosen kam das Vaterland wieder zu Ehren, und mit ihm der vaterländische Adel, die Erben von Schwerin, Seydlitz und Ziethen. Ein großer Theil der damaligen Poeten gehörte dem Adel an, oder schwärmte für dessen vaterländische Mission; ihn aber realistisch zu schildern, waren sie nicht geeignet, weil sie zu sehr im Monde und im „Zauberring“ lebten.

Die Julirevolution öffnete wieder die Augen für die Wirklichkeit. Vierzig Jahr nach dem Wilhelm Meister versuchte Immermann in den „Epigonen“ die zeitgemäße Umarbeitung des Problems: er sah die Zustände von 1821 mit den Augen von 1838 an. Sein Hermann ist nicht mehr der unbefangene Wilhelm, er

hat die Referendariatsbildung durchgemacht, und über die höchsten Probleme des Staates seine eignen Gedanken. Der Aristokratie, noch ebenso in Genuß und Repräsentation verstrickt wie in Goethe's Zeit, nähert sich ein finstres Verhängniß. Die Werner bleiben nicht mehr in bescheidner Zurückhaltung, ein großer Kaufmann, mit der Gewalt eines Fürsten, dehnt seinen Erwerb in's Unermeßliche aus, die Güter des Adels, der nicht arbeiten will, fallen in seine Hände, der Adel selbst geht zu Grunde. Aber er rächt sich: die Virtuosität im Genuß ist ihm geblieben, er entehrt das Familienleben des Kaufmanns, der ganz in seine Geschäfte aufgeht, und seine Bastarde werden die Erben des künstlich aufgehäuften Reichthums. Es ist ein häßliches, man möchte sagen hoffnungsloses Gemälde.

Aehnliche Bilder finden wir bei den Engländern und Franzosen: „Sacs et Parchemins" ist das Thema, das in unendlichen Variationen abgespielt wird. Durch die Julirevolution sind die „Geldsäcke" zur Regierung gekommen, und in der Abneigung gegen die Bourgeoisie vereinigt sich die Opposition der Demokraten mit den Legitimisten. Wenn Charles de Bernard den Landedelmann gegen den Industriellen aus innerer Ueberzeugung verherrlicht, so kommt bei George Sand („Les péchés de Mr. Antoine") aus socialistischen Motiven ebenso der erwerbende Bürgersmann gegen den grübelnden Seigneur zu kurz. Thackeray's Kaufmann Osborne ist ein ebenso abschreckendes Bild als Lord Steyne, und wenn Dickens sich bemüht, in Sir Leicester Dedlock das Bild eines völlig hohlen, aufgeblasenen und einfältigen Aristokraten zu zeichnen, so widerfährt ihm das Unglaubliche: sein Baronet ist der einzige Gentleman unter der ganzen schlechten Gesellschaft, Gentleman nicht blos in den Manieren, sondern im Herzen, während Mr. Dombey, der große Kaufmann der City, kaum noch eine Spur vom Menschen an sich hat. Bei aller Abneigung gegen die Ueberschreitungen des

Adels tritt doch, bewußt oder unbewußt, bei diesen Schriftstellern das Gefühl hervor, daß in den Sitten, den Ueberlieferungen und dem Esprit de corps des Adels ein nationales Bildungsmittel liegt, welches anderweitig schwer zu ersetzen ist.

Ein neuer Sturm gegen den Adel erhob sich 1848. In Deutschland war die schlimme Folge, daß der Adel im Zorn über Hansemann, welcher der Reaction „in's Fleisch schneiden" wollte, sich zu einer Partei zusammenfand, die allen Gesetzen des modernen Lebens den Krieg erklärte. Und diese Partei beherrschte nicht nur den Staat, sie gewann 1855 auch die Mehrheit der Landesvertretung. In demselben Jahr erschien Freytag's „Soll und Haben".

Wiederum stehn sich der Edelmann und der große Kaufmann gegenüber: dort das Behagen einer anmuthig edlen Sitte, freilich verbunden mit Leichtsinn in Beziehung auf die Gesetze des wirklichen Lebens, hier strenge Rechtlichkeit, aber ein nüchternes, farbloses Dasein. Baron Rothsattel hat den guten Willen, sich den Gesetzen der Volkswirthschaft zu fügen, aber er hat weder die Kraft noch die Einsicht, selbst Hand anzulegen, und da er zu vornehm ist, dem Bürgerlichen, der sich ebenbürtig neben ihn stellt, Vertrauen zu schenken, so fällt er Schwindlern in die Hände, die ihm schmeicheln und ihn ausbeuten. Was dem Baron Rothsattel mit Ehrenthal und Veitel Itzig begegnet, widerfährt bei Spielhagen dem Freiherrn von Tuchheim mit Silberstein und Leo Gutmann, dem Freiherrn von Rambow bei Fritz Reuter mit Pomuchelskopf und Slusuhr, dem Freiherrn von Arten bei Fanny Lewald mit ähnlichen Gaunern. Ueberall geht der Adel zu Grunde, weil er aufgehört hat, Pflichten gegen das Vaterland auszuüben, weil er, an bloße Repräsentation und an Genuß gewöhnt und überzeugt, der Staat müsse für ihn sorgen, die Kraft verloren hat, folgerichtig zu denken und für sich selbst zu sorgen; er geht unter, und mit ihm geht viel Reiz und Anmuth, viel Farbe und Lebensfrische zu Grunde.

Nicht wenig trug zu dieser Mißachtung des „Junkers" die lange Friedenszeit bei. Es verdroß, daß der junge Edelmann in der bunten Uniform bei Damen Glück machte, und doch dem Staat nichts leistete: für die wichtige Mission des Heers auch in ruhigen Zeiten, für seine Aufgabe, Zucht und strammen Willen ins Volk zu bringen, hatte man keine Augen mehr. Nur wenige Dichter aus dem Bürgerstand gedachten noch des historischen Adels, eigentlich nur Wilibald Alexis, der den märkischen Adel zeigte, das wilde trotzige Geschlecht, das erst von seinen Fürsten mit Gewalt niedergeworfen werden mußte, dann aber ihnen die Schlachten des 17. und 18. Jahrhunderts gewinnen half. Ohne, dies tüchtige Material hätten auch die Hohenzollern den preußischen Staat nicht geschaffen.

Ein Erbe dieser alten Junker hat nun im vergangenen Jahr den Sinn für Geschichte wieder geweckt; er hat dem preußischen Staat einen neuen Schwung, Europa eine neue Physiognomie gegeben; die schwüle, unproductive Reaction der Jahre 1852—1858 hat einem kräftigen, fast verwegenen Drange Platz gemacht.

Das Gefühl dieses Umschwungs ist es, was den „Unüberwindlichen Mächten", dem neuen Roman von Herman Grimm, das tiefere Interesse giebt. — Ich ging mit den größten Erwartungen daran; die Novellen des Dichters, die vor zwölf Jahren erschienen, kamen mir als das Beste vor, was neuerdings in diesem Fach geleistet worden, und seine Essays zeigten überall den selbständigen Denker, der sich von den Schlagworten der Menge nicht täuschen läßt.

Der historische Sinn des neuen Romans prägt sich in allen Einzelheiten aus; die Liebesgeschichte dient fast nur dazu, den Adelstolz in seinen verschiedenen Wendungen zu zeigen; und die Frage: wie verhält sich der Adel seinem Wesen nach zum Geist unsrer Zeit? scheint gründlich geprüft werden zu sollen.

Es ist von einem Dichter nicht zu erwarten, daß er ein

ſociales Problem löſt: wenn er es nur für den individuellen Fall deutlicher zur Anſchauung bringt. Dazu gehört aber nothwendig, daß die Sitten, die er ſchildert, der Wirklichkeit entſprechen: nicht der zufälligen Erſcheinungswelt, die ſich nicht berechnen läßt, den Ausnahmen und Wunderlichkeiten, ſondern daß ſie typiſch ſind für die Wirklichkeit. Und dagegen verſtoßen die „Unüberwindlichen Mächte" nur zu oft.

Gleich zu Anfang wird man durch verſchiedene Zumuthungen, die den bekannten Gewohnheiten des Lebens widerſprechen, ſtutzig gemacht. Zwei reiche amerikaniſche Damen, Mrs. Forſter und ihre Tochter Emmy, kehren aus dem Theater in ihr Berliner Hôtel zurück, in dem Wagen eines jungen Edelmanns, des Grafen Arthur, dem ſie früher einmal auf der Reiſe begegnet, mit dem ſie ſich in der Loge unterhalten haben, deſſen Namen ſie aber nicht kennen. Trotzdem laden ſie ihn ein, zum Thee zu bleiben. Die Unterhaltung wird nur einigemal durch das Zuſammenſchrecken Arthur's unterbrochen, wenn er glaubt, daß es elf ſchlägt. Mit dem wirklichen Schlag Elf entfernt er ſich auf eine etwas wunderliche Art, und läßt die Damen wie den Leſer in Erſtaunen zurück. So kündigt das tragiſche Motiv ſich an.

Arthur iſt aus einem ſtolzen Grafengeſchlecht, das aber plötzlich ſein ganzes Vermögen verloren hat. In der Gewohnheit des Reichthums erzogen, brütet er nun in träumeriſchem Müßiggang. Er hat Emmy ins Theater fahren ſehn; ein alter Schulfreund, Erwin, der ihn bei dieſer Gelegenheit trifft, ermuntert ihn, ſein Glück zu verſuchen, und Arthur läßt ſich nach einigem Sträuben beſtimmen, in Erwin's Wagen und in Erwin's Frack den Damen in's Theater zu folgen; ſcherzweiſe läßt ſich Erwin das Verſprechen geben, um elf Uhr Wagen und Frack zurück zu erſtatten. Während der ganzen Theeſtunde quält Arthur nun der Gedanke, daß er Emmy täuſcht, daß er den Schein des Wohlſtands erregt, während er doch arm iſt. Er berichtet Erwin

den Erfolg und seinen Entschluß, Emmy fortan zu meiden. Erwin hat nichts Eiligeres zu thun, als in's Hôtel zu fahren, und sich unbekannterweise bei Mstrs. Forster melden zu lassen. Obgleich nach Mitternacht, wird er angenommen. Er erzählt der Dame die ganze Geschichte seines Freundes, und daß nur der Stolz der Armuth ihn hindre, sich Emmy zu nähern. Auf die unerwartete Frage der Mutter, ob Arthur daran denken würde, einer Bürgerlichen die Hand zu geben, wenn er noch ein reicher Graf wäre? bleibt Erwin die Antwort schuldig.

Dies ist das Thema des Romans: Arthur ist von der unüberwindlichen Macht der Liebe ergriffen, gegen die er nicht anzukämpfen vermag, ebenso aber beherrscht ihn die unüberwindliche Macht der Erziehung, der Glaube an die exceptionelle Stellung des Adels. Welche von beiden wird überwinden?

Das Schlimme ist nur, daß die äußeren Voraussetzungen so wenig zur Realität des Lebens stimmen. Eine amerikanische Lady, die in Berlin den Wagen eines Herrn annimmt, der ihr gar nicht vorgestellt ist, nach dessen Namen sie auch dann nicht fragt, als später der Umgang sehr lebhaft wird und sie ihn bereits als den Bewerber um die Hand ihrer Tochter betrachtet; die nach Mitternacht einen ihr völlig fremden Herrn im Hôtel empfängt und sich mit ihm in Discussionen einläßt, ob ein anderer fremder Herr wohl ein passender Bräutigam für ihre Tochter wäre: — wo in aller Welt kommt so etwas vor?

Unserem Dichter gehn seine Gestalten mehr durch das Medium der Mitempfindung und der Reflexion, als durch das Auge auf; was sie thun und sprechen, erregt ihn schnell zu Gedanken und Stimmungen, die sich nun zwischen sie und den Leser stellen; oft hat er nöthig zu erläutern, den Charakter im Allgemeinen in's Auge zu fassen, sich seine Berechtigung deutlich zu machen; es ist selten, daß man sie vor sich sieht, wie sie stehn und sich bewegen, wie sie selbst empfinden und sich äußern. Sie lösen

sich nicht von ihm ab, er geht weder in sie auf, noch hat er ein freies Urtheil über sie; er folgt nicht dem Zug ihrer eignen Gedanken und Empfindungen, sie müssen sich an den seinigen messen, und da stimmt oft die Rechnung nicht.

Schon in seinen Essays trat die Subjectivität des Schriftstellers — eine schöne Subjectivität — zu sehr in den Vordergrund: es lag ihm hauptsächlich daran, sich über seine eignen Empfindungen und Stimmungen auszusprechen. Wohl ist es unbillig, vom Geschichtschreiber zu verlangen, daß er seine Persönlichkeit ganz verleugne, die Sache rein so gebe wie sie ist da er sie doch nur durch ein bestimmtes Medium sieht, und erst durch das Medium, durch Farbe und Relief, sie gewissermaßen neu hervorbringt. Auch der Dichter des historischen Romans hat die Mittel, nachträglich seinem ersten Schaffen zu Hilfe zu kommen, und die Umrisse mit dem Fleisch und Blut seiner eignen Stimmung derart auszufüllen, daß man sich einbildet, runde Figuren zu sehn: als sei die Summe der Eindrücke auf die Seele des Verfassers ein wirkliches, dem Leser gegenüberstehendes Bild. Aber das ist eine Gabe, die geschont sein will, wenn sie nicht zu Willkür verleiten soll.

Herman Grimm hat die Welt, die er darstellen will, dadurch sich zu eigen gemacht, daß er den dichterischen Typus, der in seiner eignen Seele lebt, als Träger des Problems darstellt. Arthur, obgleich die am meisten excentrische Figur, interessirt doch am meisten, weil er vom Dichter selbst am innigsten erlebt ist. Was er thut und läßt, erregt wiederholt das Mißfallen des Lesers; aber er ist liebebedürftig, liebefähig, liebenswürdig; die Bewegungen seiner Seele, die Art, wie Gedanken und Stimmungen blitzartig durch einander schießen, sind vollkommen durchsichtig, man erlebt sie mit, wenn auch kopfschüttelnd.

Wenn Arthur am meisten von der Natur des Dichters, so enthält Erwin am meisten von seinem Ideal. Erwin ist genau

in der Lage seines Freundes: gleichfalls aus einem Grafenhause, gleichfalls verarmt, hat er rasch entschlossen seinem Stand entsagt, und sich als Arzt eine angesehene Stellung in der Hauptstadt erworben. Seine Familie hat mit ihm gebrochen. Er lebt nur seiner Pflicht. Auch er hat eine starke Neigung für Emmy, aber er entsagt. Er thut alles Mögliche, ihrer Liebe Vorschub zu leisten. Der Dichter achtet ihn sehr, kann sich aber nicht enthalten, ihn zuweilen mit ironischen Seitenblicken zu betrachten, die den Leser erst stutzig machen, bis er, stärker als der Dichter selbst, ihre Berechtigung begreift.

Arthur wollte die Geliebte meiden, das Schicksal hat sie wieder zusammengeführt. Die Mutter, wenn auch mit innerm Mißbehagen, fügt sich in das Unvermeidliche. Man ist nur verwundert, daß Arthur, der täglich mit der Familie zusammenlebt, keinen Antrag macht. Abgesehn von seinem adligen Vorurtheil, waltet ein edleres Motiv ob: Emmy ist unermeßlich reich, und er findet es unwürdig, da er ihr nichts bieten kann, ihr seine Stellung im Leben zu verdanken. Als man sich einmal in seiner Gegenwart verächtlich über den Adel ausspricht, läßt er sich zu einem Wort verleiten, das Mstrs. Forster schwer beleidigt. Gleich darauf hört er, in der Stadt sei das Gerücht verbreitet, er wolle seine Vermögensverhältnisse durch die Heirath mit einer amerikanischen Jüdin (was Emmy in der That nicht ist) verbessern, und spricht im Zorn ein hartes Wort aus, das Emmy zum Bruch bestimmt. Die Familie reist nach Amerika zurück, Arthur, jetzt von der unüberwindlichen Macht der Liebe ergriffen, folgt ihr nach, ohne sich klar zu machen, zu welchem Zweck.

Was bis dahin vorgefallen, scheint einen heitern Ausgang nicht auszuschließen. Was Arthur gethan, war beleidigend, aber es enthielt nichts, was nicht die Liebe, wenn alle Mißverständnisse aufgeklärt wären, vergeben konnte. Die Aufgabe, dies Mißverständniß aufzuklären, fiel hauptsächlich seinem Freund

Erwin zu. Er thut es nicht, wie es scheint, aus Tugend, weil er mit Mstrs. Forster der Meinung ist, Arthur habe durch sein Schwanken seine Würde verscherzt.

Im zweiten Band kommt Arthur nach Amerika. Seine Annäherungsversuche werden von Mstrs. Forster streng zurückgewiesen. Emmy erfährt über sein Schicksal nichts, doch wird er durch befreundete Menschen in das praktische Leben eingeführt, und gewinnt hier, wo das Standesvorurtheil seiner Thätigkeit nicht im Wege steht, Verständniß für die Interessen des bürgerlichen Lebens und die Mittel, sich innerhalb derselben geltend zu machen. In den Salons des ersten Bandes ist viel über das Verhältniß des amerikanischen Staatswesens zum deutschen gesprochen: auch in Amerika gebe es alte ansässige Familien, in denen sich Tüchtigkeit und Vaterlandsliebe von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanze, deren Capital das allgemeine Vertrauen sei, und die dem Volk jenen sittlichen Halt und jene Ausdauer mittheilen, die sich in dem letzten Krieg so glänzend bewährt habe; man könnte dem Roman auch den Titel geben: „Deutsch-amerikanische Wahlverwandtschaften". Im zweiten Band sollen nun diese Zustände, über die im ersten reflectirt wurde, dem Leser vorgeführt werden, aber da merkt man doch heraus, daß der Verfasser nur nach Hörensagen berichtet.

Arthur hatte die beste Absicht, sich durch angestrengte Thätigkeit eine eigne Existenz zu gründen, Emmy's würdig zu werden und ihre Hand zu verdienen. In diesem Streben wird er unterbrochen durch die Nachricht, er sei nicht der echte Sohn seines Vaters, des Grafen, sondern die Frucht eines Ehebruchs. Tief erschüttert in seinem sittlichen Bewußtsein, dessen äußerer Halt der Adelstolz war, entsagt er seinem Streben und kehrt nach Europa zurück. Dort finden wir ihn im dritten Band in einer Stimmung wieder, die nicht leicht zu analysiren ist. Tiefe Niedergeschlagenheit; doch hat sich ein starker Thätigkeitstrieb in ihm

entwickelt, er gewinnt sogar als Publicist Ehre und Ansehn. Allmählich lebt er sich in den Gedanken ein, sein Adelstolz sei sein Verhängniß gewesen, an ihm sei seine Jugend in träger Träumerei zu Grunde gegangen, und das Bewußtsein, diesem Stand in der That nicht anzugehören, befähige ihn erst recht zu energischer bürgerlicher Thätigkeit. Was ihn moralisch vernichten sollte, scheint ihn im Gegentheil aufzurichten. — Oder ist es nur eine Selbsttäuschung, sich das Unerträgliche aus dem Sinn zu schlagen?

Seine Hoffnung erwacht auf's Neue; er schreibt an Emmy, die, bisher unter dem Einfluß ihrer Mutter, nun sich frei macht, und mit derselben nach Europa reist, um den Geliebten aufzusuchen. Mit diesem Entschluß kommt Farbe und Leben in den Roman, der nun in kräftigem und schönem Zug fortgeht.

Sie sucht Arthur vergebens in Berlin: er hat den böhmischen Feldzug mitgemacht und liegt im Lazareth bei Sadowa. Von dort wird er von einer adligen Familie entführt, deren Haupt, eine ältere Dame, ihm schließlich die Hand ihrer sehr reichen Enkelin anträgt. Arthur lehnt nicht blos ab, er fühlt sich durch sein Gewissen getrieben, der Gräfin seine illegitime Geburt mitzutheilen, und damit zugleich sich und sie zu demüthigen. Er kehrt nach Berlin zurück; Mstrs. Forster, die früher eine ziemlich unmotivirte Abneigung gegen ihn hegte, wird umgestimmt, und die Verlobung wird geschlossen. Er will nach Amerika, aber die Schwiegermutter hat es anders vor, sie kauft ihm sein väterliches Gut zurück. Mstrs. Forster weiß, daß die Geschichte von seiner illegitimen Geburt auf einem Mißverständniß beruht; sie hält es natürlich für ihre nächste Pflicht, ihn darüber zu beruhigen. Seltsamer Weise widerspricht ihr der kluge Erwin, der den Charakter seines Freundes besser zu durchschauen meint und befürchtet, mit dem Gefühl, ein echter Graf zu sein, werde auch der alte Adelstolz wieder eintreten und ihn zu neuen Thorheiten verleiten. Was er eigentlich fürchtet, ist schwer zu sagen, und daß es, abge-

sehn von allen Folgen, seine kategorische Pflicht war, den Freund über einen Umstand zu unterrichten, der auf sein gesundes Selbstgefühl einen so wichtigen Einfluß haben mußte, das vergißt er ganz. Den Adel bei Seite gestellt, mußte es für einen edlen Menschen entsetzlich sein, an das Verbrechen der Mutter zu glauben. Aber der Erfolg scheint Erwin Recht zu geben. Mstrs. Forster kann sich nicht enthalten, im letzten Augenblick vor der Hochzeit ihren Schwiegersohn zu unterrichten, und der erste Gedanke, der diesem durch den Kopf fährt, ist: jetzt hättest du ja jene böhmische Comtesse heirathen können!

Der Gedanke geht ihm eben nur durch den Kopf, wie einem zuweilen im Wachen Schattengestalten des Traumes vorüberschweben, edler und unedler Art, die wieder verschwinden, sobald die Seele sich zusammenrafft. Auch die Gedankenschuld wird von einem edlen Gemüth schwer empfunden, und man begreift, daß Arthur im ersten Augenblick über den Flecken auf seiner Seele in Entsetzen geräth, sich für unwürdig hält, seine Braut mit dunklen Aeußerungen quält und nur in einer stürmischen Entfernung den verlornen Halt für seine Seele zu suchen weiß. Was man aber nicht begreift, ist, daß der Dichter und daß Erwin diese Empfindung theilen; daß sie ein Schuldig aussprechen wegen eines Gedankens, der kaum die Kraft eines Traums hat. Zwar kommt Arthur selbst in einem nächtlichen Ritt im Lauf weniger Stunden wieder zur Besinnung, aber der Dichter hat ihn aufgegeben, und da sich eine andre schickliche Wendung nicht findet, läßt er ihn durch die Kugel eines Meuchelmörders sterben, von dem in den frühern Bänden keine Rede gewesen ist. Mit der Idee des Romans hängt er nur insofern zusammen, als in ihm, einem wirklichen Bastard — er ist, man erfährt nicht recht ob Bruder oder Vetter Arthurs — der gleiche Adelstolz sich regt wie in Arthur, und so fällt der Letztere als Opfer der „Unüberwindlichen Mächte", die sein Leben unheimlich befangen haben. —

Der romantische Inhalt erinnert lebhaft an die „Braut von Lammermoor". Aber in Walter Scott's Junker ist eine robustere Natur, sein Stolz und seine Noth hat etwas Plastisches, schon im Costüm: Caleb, der Wolfsthurm, die tollen Junker, Lady Ashton, die Leichenweiber, die Dünen, das alles gehört sehr zur Sache. Graf Arthur mit seinem trägen Adelstolz will zu der geschäftigen Welt der modernen Hauptstadt nicht recht stimmen: sind denn für diesen Sohn des 19. Jahrhunderts die Vorurtheile des Adels wirklich unüberwindliche Mächte? soll er ein Typus sein, oder ist es nur eine individuelle Krankheitsgeschichte, was uns beschäftigt?

Der allgemeine historische Umschwung soll seine Probe sein. Wie wird sein Adelstolz sich entwickeln, da das ganze politische Leben eine neue Färbung gewinnt? — Leider hatte der Dichter seinen Roman zum größern Theil schon vor Königgrätz entworfen, und das Ereigniß, in welchem der Knotenpunkt des Problems liegen sollte, trat wie eine Episode nachträglich ein.

Herman Grimm bemerkt in einem seiner „Essays" mit Recht, daß unsre Art, die Geschichte aufzufassen, wesentlich abhängt von den Bedingungen, unter denen wir selber stehn; daß unser Auge für die Vergangenheit sich schult an dem, was es in unmittelbarer Gegenwart sieht, daß es sich erweitert und einengt, sich mikroskopisch zuspitzt und umfassenderer Perspectiven fähig wird, je nach den Gegenständen, an denen es sich übt. Jede neue große Lebensthätigkeit eines Wesens giebt von demselben ein ganz neues Gesammtbild. Nach der indischen Rebellion hat man von den Engländern eine ganz neue Vorstellung, von den Amerikanern eine ganz neue nach dem Erfolg des vierjährigen Bürgerkriegs. Der Adelstolz ist eine historische Erscheinung, nicht blos sein Werth, sondern das ganze Gesetz seiner Bewegung ändert sich mit der Action, die der Adel mit dem Staat, mit dem Volk gemein hat. Seit Juli 1866 hat jeder Mann, welcher

Partei er auch angehöre, von dem Junker eine andere Vorstellung als früher. Arthur wußte bis dahin nicht, was er mit seinem adligen Namen, mit seinem Stand, mit seiner Nation, mit seiner Zeit machen sollte. Indem er sich nun an jenem großen Siege betheiligt, geht das Gefühl in ihm auf, daß er mit seinem Stand, daß er mit seinem Volk zu etwas auf der Welt da sei. Sein Adelstolz gewinnt dadurch nicht blos eine andre Färbung, auch einen andern Kern. — Allein man merkt, daß dieser Gedanke, wie die Schlacht selbst, dem Dichter erst während der Arbeit gekommen, daß er nicht natürlich aus dem Gegenstand aufgewachsen ist.

In Dickens' „Tales of two cities" hört man die Fußtritte des Pöbels, welche den Helden zur Guillotine schleifen sollen, lange voraus; das Blut, welches in der Revolution strömen soll, wird mit einem Geisterfinger Jahre vorher auf die Häuser geschrieben; man wittert es in der Luft. Die Ausführung ist manierirt, aber symbolisch ist die Sache sehr richtig. Nicht blos der Prophet, auch der Dichter bedarf dieses Second Sight, wenn er historische Leidenschaften wiedergeben will. Die Kanonen von Königgrätz mußten schon zu Anfang des Romans bis in die berliner Theecirkel vorklingen, wenn diese Schlacht mit Frucht erlebt sein sollte. Aber die Herren und Damen sind taub, sie werden durch das Ereigniß grade so überrascht, wie es das preußische Publicum wurde: und wer sich überraschen läßt, beherrscht weder poetisch noch politisch die Dinge.

Nachträglich sucht Grimm die Größe des Moments durch die gehobene Stimmung zu versinnlichen, die sich im Lazareth von Sadowa aller Kranken bemächtigt: die Scene ist schön gedacht und echt symbolisch, in ihr könnte die ganze Kraft des Romans sich concentriren. Aber die Ausführung kommt der Intention nicht gleich. Je symbolischer der Poet auf das Gemüth einzuwirken sucht, desto realistischer müssen die Mittel sein, deren er

sich bedient; er muß den Schein der härtesten Realität hervorbringen, um durch das Medium der Phantasie den Gedanken zu beflügeln.

Unüberwindliche Mächte zu schildern, Mächte, die über allen Verstand hinaus gehn, ist die echte Aufgabe des Dichters, aber um sie wirklich zur Erscheinung zu bringen, muß er das Leben, das ihnen unterworfen ist, nach den uns bekannten Gesetzen bis in's kleinste Nervengeflecht zu verfolgen wissen.

Grimm hat einen feinen Blick für das Historische, wo es ihm in den Formen, die er liebt, fertig überliefert ist; mit Freude folgt man ihm in seinen Wanderungen durch das Florenz des sechszehnten Jahrhunderts, dessen Statuen und Gemälde, dessen Straßen und Kirchen, dessen Canzonen und Philosophien ihm wie eine bunte Bilderwelt vorliegen. Er weiß dem Eindruck, den diese Gegenstände auf die Seele machen, einen so sinnigen Ausdruck zu geben, daß man sich öfters täuscht, als habe er sie wirklich gezeigt. Wo er ruhen kann im Gefühl der Freude über ein reich bewegtes Leben, da sieht er vortrefflich, aber im Gewühl des Markts zu beobachten, mitten im Tumult der Parteien, mit seinen eignen Gedanken, Wünschen und Hoffnungen beschäftigt, ist seine Sache nicht. Er hat die Eigenheit mancher vornehmen Natur, daß ihm die unmittelbare Nähe der wogenden Menge lästig wird. So hat er auch in diesem Roman die historische Ferne, die ihm allein Ruhe giebt, dadurch ersetzt, daß er zwischen sich und die Wirklichkeit ein Medium einschiebt: das Medium der blos betrachtenden, ihm wahlverwandten Naturen, mit einem Wort, den Salon.

Man athmet in den „Unüberwindlichen Mächten" nicht den Hauch des wirklichen Lebens, sondern Stubenluft; es ist ein Kreis schöner Seelen, die, fein gebildet und im Ganzen vorurtheilsfrei, die Dinge aus der Vogelperspective betrachten. Sie sind nicht abgeneigt, sich an den Ereignissen zu betheiligen, hie und da

einzugreifen, sie haben Wünsche und Besorgnisse, aber sie betheiligen sich nur soweit, als es ihnen bequem ist; wenn die Luft draußen sie anwidert, so schließen sie die Thür.

Weder die wirkliche Aristokratie tritt auf noch die wirkliche Demokratie. Arthur ist nur insofern typisch für den Adel, wie etwa Bernhard Ehrenthal für das Judenthum. Zum Wesen des Adels gehört, von früh auf eine feste traditionelle Richtung zu erhalten; das ist sein Vorzug und seine Schwäche. Es giebt ihm eine freie, sichere Bewegung, es läßt ihn über unnütze Bedenken, wodurch andre Stände gehemmt werden, leicht wegschreiten: aber wenn die Stütze des Gebäudes zusammensinkt, auf der sein Glaube ruhte, macht es ihn für den Augenblick hülflos. So Arthur, so Edgar Ravenswood: die Contraste gehören zur Sache, aber sie sind nicht die Sache selbst. Dem gebrochenen Charakter hätten derbe, normale Junkerfiguren gegenübergestellt werden müssen, um das Wesen der Sache zu erschöpfen. Am wenigsten eignet sich dazu der Verstandesmensch Erwin, der bei aller anscheinenden Rundheit des Charakters doch nie völlig in eine Sache aufgeht.

In den Salons, in welchen unsre Novelle sich erzog, kam der echte Adel nicht zu seinem Recht. Man lese die zahlreichen Briefe von und an Rahel, Bettine, Gräfin Hahn, Frau von Fouqué, u. s. w.: es treten eine Masse junger Edelleute auf, zum Theil aus ganz vornehmer Familie, und die genannten Damen haben für ihren Stand ein sehr ausgesprochenes Faible: aber die jungen Herren müssen — geistig wie leiblich — im Salonkleid erscheinen; Pferde und Hunde kommen nicht vor, Dichtung, Philosophie und Schönseeligkeit ist der gebotene Gesprächsgegenstand. Die Herren müssen ihre Sitte „im Vorzimmer lassen wie ihren Paletot", die Gebieterin giebt jeden Augenblick an, wie empfunden und gedacht werden müsse, und je liebenswürdiger sie ist, desto toller werden alle sittlichen Begriffe auf den Kopf gestellt. Eins ist unbedingt

ausgeschlossen: die Pedanterie; und jede Consequenz an überlieferten Begriffen gilt als pedantisch.

Der Adel ist also in diesen Salons immer nur auf Gastrollen, er wird nie zu Hause, so intime Herzensbeziehungen sich anknüpfen mögen. Eben deshalb lernt der Salon auch den Adel nie recht kennen; er beobachtet ihn mit dem Interesse, das man an einer exotischen Pflanze nimmt. Die bürgerlichen Literaten haben von den Adligen, denen sie im Salon begegnen, immer das Gefühl, daß sie nicht recht an ihrem Platz sind.

In einem Aufsatz über Heinrich von Kleist, Febr. 1862, sagt Grimm: „Seinen Schicksalen nach repräsentirt er jene mit der Welt nicht im Gleichgewicht stehenden Naturen, die sich durch Talent und Neigung zu einer andern Laufbahn gedrungen fühlten als ihre Geburt ihnen vorschreibt. Geister, die in Schranken aufgewachsen sind, welche zu durchbrechen ihre edelsten Kräfte vorweg in Anspruch nimmt. — Männer haben wir genug, die an niederer Stelle geboren, durch geistige Kraft und innern Beruf zu herrschen zum Genuß der höchsten äußerlichen Standeserhöhung gelangten. Es giebt eine Straße hinauf, die keinem verschlossen bleibt, der die Energie hat, sie zu gehn: rückwärts aber, von der Höhe in die Tiefe, giebt es keine. Unmöglich ist es herabzusteigen. Und wenn auch nur wenigen diese Unmöglichkeit zu einem tragischen Schicksal werden soll, diejenigen, denen sie es wird, empfinden hier den Verlust der Freiheit am schmerzlichsten." Und diese Bemerkung beschränkt sich nicht auf Kleist, sie wird auf Lord Byron, auf Alfieri u. s. w. ausgedehnt. „Den besten Willen hegten sie, nichts als Menschen zu sein: immer wieder aber, wenn sie es längst erreicht zu haben glaubten, heben sich die angebornen Schranken und weisen sie zurück in das für sie unfruchtbare Gebiet, dessen Wege anderswohin leiteten als sie gehn wollten ... Fast unmöglich ist es, sich hier zu freier Anschauung loszureißen."

Wenn die Unmöglichkeit so stark ist, so hilft auch die allgemeine Katastrophe wenig. Auf Arthur hat Königgrätz nur eine scheinbare Wirkung: der Anflug des begeisterten Preußenthums verliert sich bald, seine Geschichte geht fort, als wäre der böhmische Feldzug eine verlorene Episode. Desto überraschender wirkt sie auf Erwin ein. Dieser klare Kopf hatte dem Adel entsagt, weil er der Ueberzeugung war, der Adel sei nur in Verbindung mit wirklichem Grundbesitz berechtigt. Der böhmische Feldzug überzeugt ihn, die Politik sei für den preußischen Staatsbürger ein ergiebigeres Feld, als er früher geglaubt; er findet, daß er seinen Beruf verkannt habe, daß er nicht zum wissenschaftlichen, sondern zum politischen Leben bestimmt sei. Demzufolge nimmt er den Grafentitel wieder an, und da mit dem Adel auch Grundbesitz verbunden sein muß, kehrt er zu der Familie zurück, die sich früher schmählich von ihm losgesagt, und heirathet die böhmische Comtesse, die dem Freunde zugedacht war.

Meint Grimm wirklich, daß man, um praktische Politik zu treiben, ein Graf sein müsse? oder ist es ein ironischer Zug? — vielleicht sollte der kluge Mann, der immer das Rechte zu fassen glaubt, in seiner Schwäche gezeigt werden. Aber daß man zum Schluß, wo das Gefühl eine gewisse Erhebung verlangt, in Zweifel bleibt, was eigentlich dem Dichter vorgeschwebt habe, das verstimmt.

Die Fäden des Gewebes sind in diesem Roman so fein gesponnen, daß sie alle Augenblicke reißen, so daß man die Zeichnung nicht recht erkennt. Die politischen Betrachtungen stören den Eindruck der Liebesgeschichte, und das Interesse, das wir an den beiden Liebenden nehmen, macht uns unaufmerksam für die großen Vorgänge, die das hellste Sonnenlicht verlangen. —

Und so drängt sich zuletzt dem Leser ein seltsamer Zweifel auf.

Vielleicht soll Arthur nicht ein Typus des Edelmanns, sondern ein Typus des Menschen sein. Vielleicht waren für den Dichter

Gegenstand nicht die historischen Mächte, welche in der Form von Vorurtheil, Ueberlieferung u. s. w. dem gegenwärtigen Leben der Menschen im Staat und in der Gesellschaft Form und Richtung geben, vielleicht verstand er unter unüberwindlichen Mächten etwas ganz Andres, der Zeit Entrücktes und Geheimnißvolles. Die Scene von Emmy's Tod scheint auf so etwas hinzudeuten. Es giebt Gewalten über das menschliche Leben, denen man ebenso wenig widerstehn als sie enträthseln kann; mit scheinbarer Kraft streben die Wünsche, die Hoffnungen, die Vorsätze gegen einander, aber plötzlich werden sie, wie von einem Bann, gehemmt, gelähmt, zurückgezogen. Der Widerstand, den sie erfahren, ist nicht greifbarer Art, sie können ihm nicht entgegenwirken, er sieht wie ein Schatten, wie eine Dämmerung aus; aber gewaltiger als alle Triebfedern, die wir im Licht in Arbeit sehn, wirken diese Gestalten der Nacht auf die Seele, auf ihr Thun und Schicksal. Es ist in Grimm's Roman fast allgemeines Gesetz, daß, sobald man sich etwas vornimmt, z. B. etwas zu verschweigen, man unwillkürlich sofort das Gegentheil thut.

Diese Methode der Darstellung ist nicht etwa Ungeschick, sondern System; sie hängt mit der eigentlichen Lebensphilosophie des Dichters auf's Innigste zusammen. Am ausführlichsten spricht er sich darüber in dem Essay über Macaulay aus.

„Die Gedanken jedes einzelnen Menschen in sich, und die aller Menschen zusammen, begegnen und berühren sich nach unbekannten Gesetzen; diese Verschlingungen sind eines der wunderbarsten Geheimnisse. Ein Gedanke unterbricht plötzlich den andern und verdrängt ihn. Ein Gedanke soll einen andern unterbrechen. Wir wollen es, aber er vermag es nicht. Wir geben es auf. Ungerufen kehrt er zurück. Er thut es morgen, er thut es nach langen Jahren. Ein Gedanke treibt uns zu einer Handlung. Wir wissen es nicht im Augenblick wo wir ihm nachgeben, im Gegentheil, wir glauben unter dem Einfluß eines ganz andern

Gedankens zu handeln, unter dem jener erste versteckt lag, aber dennoch wirksam. Der zufällige Blick auf irgend einen Gegenstand weckt Erinnerungen, durch welche unser Wille plötzlich verändert wird. Der Wille eines Menschen zieht den unsern wie durch eine magnetische Lockung nach sich, und wir, im Moment der nun entstehenden Handlung, glauben: wir wären es gewesen die ihn bestimmten. Man kann im Fluge weniger Secunden wollen, nicht wollen, dennoch wollen, abermals nicht wollen, und ein Stein an den gerade nur der Fuß stößt, oder der Anblick von irgend etwas das unsre Aufmerksamkeit mechanisch fesselte, giebt den Ausschlag, daß mitten in diesem Wechsel zwischen Ja und Nein das eine oder das andre festgehalten wird.".

Im derbsten Widerspruch dazu sagt einmal Jean Paul in der „Vorschule zur Aesthetik": wenn der Dichter einen Charakter antrifft, von dem er nicht im Voraus weiß, ob er im gegebenen Fall Ja oder Nein sagen wird, so werfe er ihn weg, es ist eine dumme Leiche. — Er wollte damit die Bedeutung der von Außen her mitwirkenden Umstände nicht leugnen, er wollte nur dem Dichter die Aufgabe stellen, auch in diesen Nebenumständen als die Hauptsache die Entwicklung des Charakters zu zeigen.

Helmholtz hat in seinem Werk über „Tonempfindung" auf eine Reihe von Tönen aufmerksam gemacht, von denen das gewöhnliche musikalisch geschulte Ohr bis dahin nichts vernommen hatte, die „Combinationstöne"; sie klingen, wenn auch bescheiden, in jedem Accord mit, und tragen dazu bei, die Empfindung zu erregen, die man musikalischen Eindruck nennt. Wollte der Componist sie aber vorklingen lassen, so geriethe man in's Chaos.

Die nur halb bewußten Nebenempfindungen im realen Leben gleichen diesen Combinationstönen: würde man zu aufmerksam auf sie lauschen, so hörte man keine Melodie. Dadurch, daß sie in den „Unüberwindlichen Mächten" über das Wirkliche hinaus betont werden, geht nicht blos der bängliche Eindruck des Ganzen

hervor, sondern das Bild wird getrübt, verzerrt, unbestimmt, es geräth in's Schillern, und, was die Hauptsache ist, der Wahrheit geschieht nicht ihr Recht. Wenn alles Einzelne was z. B. Thackeray, der größte Virtuos in solchen Nebengedanken, erzählt, vollkommen richtig ist, so ist doch das ganze Gemälde unrichtig; denn es ist nicht nach dem Gesetz der Perspective gemalt. Der Wirklichkeit auf Schritt und Tritt nachschleichen, darf der Dichter auch darum nicht, weil er sie doch nie einholt: die Kunst hat ein andres Maß für Zeit und Raum als die Wirklichkeit, sie fügt zusammen was zusammen gehört, und dadurch erreicht sie im Gemälde die Wahrheit.

In dieser Welt, die unter dem Bann von Zeit und Raum steht, ist die Freiheit nur eine Erscheinung, welche die Wissenschaft auf verschiedene Reagentien zurückführt; wie sich die Physiologie bemüht, in dem animalischen Leben die allgemeinen Gesetze der Chemie herauszufinden.

Allein die Erfahrung des gemeinen Lebens, die nicht durch das Mikroskop, sondern mit bloßen Augen geübt wird, zeigt uns, daß das Schwanken zwischen Wollen und Nichtwollen nur eine Ausnahme ist, und sich mehr auf Nebendinge erstreckt; daß nicht blos die starken, sondern auch die meisten der gewöhnlichen Menschen in dem, was ihre eigentliche Thätigkeit ausmacht, consequent sind. Sie folgen allerdings einer Direction, aber diese Direction ist eine bleibende, durch ursprüngliche Anlage, frühe Zucht, Gewohnheit und dergleichen vermittelt, und insofern sie bleibend ist, nennen wir sie Charakter. Das beständige Schwanken in einer Individualität pflegt man zwar nicht ganz aus dem Gebiet der Dichtkunst, wohl aber in den Bereich des Lustspiels zu verbannen, als etwas, das gegen den normalen Lauf des Lebens, aber eben in seinem Widerspruch pikant ist.

Unsre neueste Poesie ist noch immer zu sehr von der Blässe des Gedankens angekränkelt. Noch immer sind wir zu sehr

gewöhnt, nach allen Seiten zu sehn, nach allen Seiten zu empfinden, nach allen Seiten zu wollen; es wird uns noch immer schwer, uns dem Sturm zu ergeben, mit ihm eins zu werden, mit voller Seele Eins zu fühlen, zu wollen, zu sein. „Unüberwindliche Mächte" darzustellen, ist das Höchste der Poesie: Gedanken und Empfindungen, die Herren sind über die Seele, denen sie nicht widerstehn kann. Die unüberwindlichste Macht ist der Dämon selbst, der in der Seele lebt: der Dichter, der in diesem Sinn zu schaffen im Stande ist, wird ein neues Zeitalter der Poesie herbeiführen. Vorläufig sind wir poetisch noch im Zeitalter der Velleitäten.

II.

Februar 1873.

Eine ältere Novelle H. Grimm's, „das Kind", welche eben der „Deutsche Novellenschatz" wieder mittheilt, veranlasste mich, auch seine übrigen Novellen wieder zu lesen, die ich seit 17 Jahren nicht angesehn hatte. Der Eindruck war der alte: ich glaube, daß sie neben Paul Heyse's Novellen weitaus das Beste sind, was von unsrer Generation in diesem Fach geschaffen ist; mich persönlich berühren sie weit sympathischer, und vom „Landschaftsmaler" wenigstens glaube ich auch objectiv behaupten zu dürfen, daß, was Innigkeit und Tiefe der Poesie betrifft, nicht leicht eine andre Novelle aus unsrer Zeit sich mit ihr vergleichen läßt.

Es drängte mich nun, zu untersuchen, ob die „Unüberwindlichen Mächte" nur ein zufälliger Mißgriff waren, oder ob in dem Talent und der geistigen Richtung des Dichters etwas liegt, was ihn für die eine Kunstgattung eignet und der andern entfremdet.

Die Erfahrung ist nicht neu: nur selten kommt vor, daß

der nämliche Dichter in beiden Gattungen, Roman und Novelle, Bedeutendes leiſtet. Wenn Tieck, ein Novelliſt von erſtem Range, ſich in der größern Gattung verſucht, ſo hat man die Empfindung: es iſt kein Roman, ſondern eine zu weit ausgeſponnene Novelle. Umgekehrt könnte man bei Novellen von Arnim oder W. Alexis ſagen: es iſt ein Anlauf zum Roman, der nicht fertig geworden iſt. Jede der beiden Kunſtgattungen ſcheint eine verſchiedne Pinſelführung zu verlangen, und ſo nicht blos im Ganzen, ſondern in jedem einzelnen Theil unterſcheidbar zu ſein.

Freilich iſt jedes lebendige Dichterwerk eine Gattung für ſich und darf nicht nach der Schablone eines frühern Werks gemeſſen werden. Die Anſprüche der frühern Aeſthetik, ſogenannte reine Kunſtformen, hauptſächlich nach dem Muſter der Antike, feſtzuhalten, von deren Regeln nicht abgewichen werden dürfe, ſind heute aufgegeben: aus jedem Kunſtwerk, welches überhaupt das Recht hat, die äſthetiſche Kritik zu beſchäftigen, muß dieſe etwas Neues lernen, wie der Naturforſcher aus jedem bisher unbekannten Naturproduct.

Damit verliert die Claſſification doch nicht ihre Bedeutung: bei verwandten Erſcheinungen, ſo eigenartig jede ſein möge, werden ſich verwandte Geſetze nachweiſen laſſen. Jede bedeutende Dichtung regt geringere Talente zur Nachahmung an, es bildet ſich eine Schule und mit ihr eine neue Gattung.

Der Sprachgebrauch unterſcheidet zwiſchen Roman und Novelle nur nach der größern oder geringern Breite der Erzählung, und es iſt kein Grund, von dieſer Bezeichnung abzuweichen, da ſie deutlich iſt, obgleich die Namen nur zufällig dieſen Sinn gewonnen haben. Es iſt alſo nur ein quantitativer Unterſchied, der aber, wie auf allen geiſtigen Gebieten, bei einem beſtimmten Punkt in's Qualitative umſchlägt.

Ich behaupte, daß der Roman eine nothwendige Tendenz

auf das Sittliche und das Hiſtoriſche hat, die Novelle nicht. Indem der breite Rahmen des Romans eine Fülle von verſchiedenen Perſonen erlaubt oder fordert, ſtellt er eine Geſellſchaft dar; eine Geſellſchaft iſt nicht denkbar ohne Sitte, die über das Belieben des Einzelnen hinausgeht, nicht denkbar ohne eine gegebene Art zu ſein, die zeitlich, lokal, national gefärbt iſt. Jeder Roman, der ſeine Schuldigkeit thut, iſt ein hiſtoriſcher, wenn nicht für die Gegenwart, ſo für die Nachwelt. Walter Scott hat den hiſtoriſchen Roman im ſtrengern Sinne erfunden, der mit Bewußtſein darauf ausging, hiſtoriſche Zuſtände abzuſchildern; aber unbewußt haben die frühern Dichter es auch gethan. Schlagen wir heute den Don Quixote auf, ſo erfahren wir genauer als aus einem Geſchichtswerk, wie es zu Ende des 16. Jahrhunderts in Spanien ausſah, nicht blos äußerlich, ſondern innerlich. Für uns ſind „Wilhelm Meiſter“ und „Titan“ hiſtoriſche Documente, wir lernen aus ihnen das Leben und die Sitten einer Zeit kennen, die einmal war und nicht mehr iſt. Von Goethe's Novellen gilt das keineswegs, bei der „pilgernden Thörin“ u. ſ. w. nimmt man zwar mitunter einiges Zeitcoſtüm wahr, aber es iſt für das eigentliche Intereſſe der Handlung gleichgültig. Die Novelle in ihrem kleinern Rahmen ſtellt das Ereigniß oder das Schickſal oder die Figur iſolirt dar, ſie legt es nur auf das allgemein menſchliche Intereſſe an; es kommt nicht darauf an, wann und wo das geſchehn iſt. Daher auch die Leichtigkeit, Novellen aus der früheren Lebensatmoſphäre in eine neue zu übertragen, wie Goethe dies mehrfach gethan hat. Den Urſprung mancher neuern Novelle könnte man bis in das indiſche Alterthum verfolgen.

Nun giebt es freilich eine Vermittlung zwiſchen den beiden Gattungen. Jeder Novelliſt von ausgiebiger Phantaſie hat den natürlichen Trieb, ſeine einzelnen Bilder in einen Rahmen einzureihen, der wieder eine Art Kunſtwerk giebt. Die „Geſchichten

aus Tausend und einer Nacht": an jeder einzelnen derselben wird das Kind unserer Tage seine unbefangene Freude haben; die Phantasie des Dichters ist ihm vollständig zugänglich. Nehmen wir aber das Ganze zusammen, so ergiebt sich allerdings für die Reflexion ein historisches Kolorit der Sitte, das diese Reihe arabischer Dichtungen von den Dichtungen aller andern Völker unterscheidet. Etwas Aehnliches läßt sich vom „Decamerone" sagen, und vielleicht wird ein späteres Zeitalter sich bemühen, aus dem „Phantasus" und den „Serapionsbrüdern", wenn diese Dichtungen so lange dauern, sich unsre Art zu sein vorzustellen, die freilich wunderlich genug aussehn wird.

Wenn ich sagte: der Roman hat die Tendenz auf's Sittliche, so meinte ich zunächst die Sitte, die mit der Moralität sich zwar berührt, aber nicht zusammenfällt. Der moralisirende Roman, der die Grundsätze der Moral auf eine bestimmte psychische oder ethische Basis zu stellen und zu exemplifiziren sucht, ist eine ziemlich neue Erfindung. Jedenfalls ist er möglich, und es ist von Bulwer und namentlich von George Eliot sehr Bedeutendes darin geleistet worden. Bei der Novelle ist der Versuch, zu moralisiren, immer ein Mißgriff. Um einen Vorgang von Seiten der Grundsätze richtig zu würdigen, ist ausführliche Darstellung der einzelnen Thatsachen und der Motive nothwendig, und diese würde den Rahmen sprengen. Die Novelle, deren Reiz in der leichten flüchtigen Zeichnung besteht, darf sich der Reflexion auf Grundsätze völlig entschlagen, der Roman darf es nicht. Bei der Menge der Personen, die er einführt, kann die Wechselwirkung des einen Handelns, des einen Charakters auf die andern, kann ihr Verhältniß zu der Basis der Sittlichkeit der Aufmerksamkeit nicht entgehn, und wenn der Romanschreiber auch keineswegs nöthig hat, sich über diese Wechselwirkung auszusprechen, so muß er doch gewärtig sein, daß man sein Stillschweigen auslegt und beurtheilt. In der Novelle werden die Grundsätze, wenn sie

überhaupt auftauchen, die Form der Stimmung annehmen, die uns gefallen wird, wenn das Bild überhaupt einheitlich herauskommt; im Roman dagegen verlangen wir objectives Sein, weil das Gemälde zu groß ist, um sich von einer subjectiven Stimmung decken zu lassen. Ich kenne verschiedene Novellen von Turgenjew, in denen er nicht blos mit einer tief melancholischen pessimistischen Stimmung einsetzt und schließt, sondern in denen diese Stimmung die Tonlage bleibt: sie ist schön ausgedrückt, entspricht dem Bilde, das er mir zeigt, und drängt sich mir als subjective Wahrheit auf; ich werde nicht im Mindesten dadurch gestört, daß diese Stimmung nicht die meinige ist: denke ich sie mir aber als Leitton eines größern Romans, so würde sie mir unerträglich sein, sie würde mich niederschlagen oder mich aufbringen. Der Roman verlangt, um die Masse bewältigen zu können, eine straffere Composition, eine zweckvolle Einleitung, allmäliges Charakterisiren der wirkenden Figuren, eine Peripetie und eine vorbereitete Katastrophe; er verlangt es darum, weil man sonst zerstreut, verwirrt, schließlich gelangweilt wird. Die Novelle erlaubt eine losere Form, sie zeigt uns nur ein flüchtiges, rasch vorübergehendes Bild, dessen Neuheit, ja Wunderlichkeit uns reizt und anzieht; es kann sogar den Reiz erhöhen, wenn sie uns überrascht, uns mystificirt, wenn sie den einen oder den andern Faden fallen läßt. Hoffmann übt grade durch dies irrationelle Verhalten oft eine große Wirkung. Im Roman dagegen würde es uns unerträglich sein, wenn irgend ein wesentliches Motiv unaufgeklärt bliebe, wenn der Dichter uns in eine Spannung versetzte, die er nachher nicht löste, wenn er die Motive durch einander wirrte, oder auch gar nicht motivirte. Diese Verkettung von Motiven, diese Vorbereitung dessen, was kommen soll, dieses strenge Festhalten der Causalität in Sitten und Charakteren macht aber zusammen, ohne daß sich der Dichter erst darüber auszusprechen hätte, eine Totalität der Lebensanschauung aus,

zu der wir nothwendigerweise Position nehmen müssen, und es wird zwar nicht das einzige, aber ein sehr wichtiges Moment unseres Urtheils sein, ob wir diese Lebensanschauung billigen oder nicht. Die Richtigkeit des Auges und die Sicherheit der Hand ist das erste, dann aber verlangen wir vom Dichter Reife des Denkens, um uns nicht blos den Schein, sondern die Wahrheit des Lebens zu geben.

Viel Aufklärung für den Begriff der Novelle giebt die Zeit, in der sie bei uns blühte.

Bei ihrem ersten jugendlichen Aufstreben ging unsre Poesie entschieden auf das Dramatische, und als man anfing, sich der epischen Form zu bedienen, überwog das psychologische und sittliche Interesse: es war die künstlerisch concentrirte, im Stoff dagegen sich ausbreitende Kunstform des Romans, die neben das Drama trat. „Werther", „Allwill", „Woldemar", die „Lebensläufe", „Ardinghello", auch der „Geisterseher", endlich „Wilhelm Meister" haben von vornherein den Schnitt eines Romans, sie wollen uns über den Zusammenhang der psychischen und sittlichen Vorgänge unterrichten. Der Form nach schließen sich auch „Lovell" und „Hesperus" an, obgleich die Helden sich mehr für die novellistische Behandlung zu eignen scheinen: beide leicht und lebhaft bestimmbar, beide mit reicher Phantasie ausgestattet, aber ohne festen sittlichen Knochenbau. Jean Paul benutzt seinen Helden ähnlich wie „Wilhelm Meister" mehr dazu, andern schärfer ausgesprochenen Figuren zur Entfaltung Gelegenheit zu geben; im „Titan" hat er dann Charaktere gefunden, die für ein ernsteres Sittengemälde reichere Ausbeute gewähren. Jean Paul traf im Roman das richtige Feld für sein Talent, Tieck hatte es gründlich verfehlt, wenn er seinen schwächlichen Helden zum Träger eines tragischen Geschicks machen wollte; dagegen hat er in den gleichzeitigen „Straußfedern" dieselbe Figur unter den verschiedensten Masken in kleinen allerliebsten Novellen verwerthet, die

noch mehr befriedigen würden, wenn im Ton nicht gar zu sehr der Berliner Gamin hervorträte. Es dauerte über zwanzig Jahre, ehe er zu dieser Kunstgattung, für die er recht eigentlich geschaffen war, wieder zurückkehrte; vorerst warf er die Unruhe und Unstetigkeit seiner Lebensanschauung in die Nebelwelt der Romantik, wo ihm gelang, einige recht schöne und schauerlich ergreifende Töne zu finden. Im Uebrigen könnte sein „Blonder Eckbert", ja auch der „Tannhäuser" und der Schatzgräber des „Runenbergs", wenn man das phantastische Costüm entfernt, recht gut einen Platz in den „Straußfedern" finden. Tieck's Lebensanschauung kann kurz in dem Satz zusammengefaßt werden: das Leben ist ein tolles Maskenspiel, in dem keiner recht weiß, was er will, was er denkt, was er empfindet! Zu diesem Thema klingt im „Lovell" und in den Phantasiestücken die Melodie: es ist entsetzlich, daß das so ist! in den „Straußfedern" und den späteren Novellen die Melodie: es ist lustig, daß das so ist! Tieck's dichterischer Charakter schwankte zwischen den beiden Grundmelodien.

Der erste Dichter, der mit einigem System auf die Novelle einging, war Goethe; es geschah in derselben Zeit, wo er den „Meister" abschloß. Ich meine die „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten", eine Sammlung kleiner Novellen, übermüthiger, toller Spukgeschichten, eingewebt in den Rahmen einer geistreichen Conversation, in welcher die ernsten sittlichen und politischen Tagesfragen fast zum Essay sich abrunden. Goethe selbst verweist auf das Vorbild des „Decamerone"; stärker noch, wie ich glaube, hat auf ihn „Jacques le fataliste" eingewirkt. Die Franzosen waren immer die Meister der Novelle, und Diderot hat in jenem wunderlichen, aber höchst anziehenden Buch zuerst jene Mischung von frischer, derber Erzählung, und geistreicher Reflexion versucht, in der es unsere späteren Romantiker zur Virtuosität brachten.

Für den Augenblick fand Goethe auch bei seinen nächsten

Freunden und Verehrern keinen Beifall, und er selbst wurde durch den allgemeinen Trieb der Zeit in's Mystische, Transcendentale und Ahnungsreiche verführt, seine „Unterhaltungen" mit dem bekannten „Mährchen" zu schließen, über das wir uns noch heute den Kopf zerbrechen: es ist eine symbolische Dichtung, aber wir finden keinen Faden, der aus diesem Jenseits der Phantasie in's reale Leben überleitet. Selbst die Mehrzahl der damaligen Romantiker wußte nicht viel daraus zu machen, doch ist kein Zweifel, daß es ebenso entscheidend wie der „Wilhelm Meister" auf Novalis eingewirkt hat.

Einen Roman mit transcendentaler Umhüllung hatte auch Friedrich Schlegel bei der „Lucinde" im Sinn: er wollte die individuellen Schicksale eines eigenartigen Charakters, d. h. seine eignen schildern, bei der Gelegenheit aber alle höhern Fragen der Kunst und des Lebens in einer Mischung von Ironie und Begeisterung behandeln. Er verkannte den Umfang und die Richtung seines Talents: die „Bekenntnisse eines Ungeschickten" hätten eine recht anmuthige Novelle geben können; an Geist, Temperament und Originalität fehlt es dem Helden keineswegs, erlebt hat er auch allerlei, und wenn er seinen Essay's „über die göttliche Faulheit" u. s. w. den bescheidenen Platz gegeben hätte, den Diderot im „Jacques le fataliste" und Goethe in den „Unterhaltungen" ähnlichen Betrachtungen eingeräumt haben, so würde sich das Ganze drollig und unschuldig genug ausnehmen. Aber der feierlich prophetische Ton, in dem er die Paradoxien seines Lebens und Denkens vorträgt, erweckt im Leser den Verdacht, daß in seinem Gehirn etwas gesprungen sei. Es liegt in seiner Kunstform noch eine indirecte Polemik: er hatte einen wahren Haß gegen den Roman der Engländer, den er als die „ökonomische" Dichtungsart bezeichnete, gegen die Methode, das wirkliche praktische Leben und sein Gesetz gleichsam photographisch nachzubilden; und die ästhetischen Ungezogenheiten, die er beging,

waren berechnet; sie sollten ein Protest der künstlerischen Freiheit gegen die Convenienz wie gegen das Nützlichkeitsprinzip sein. Das Resultat war, daß er nur für die „happy few" schrieb, d. h. wie wir jetzt positiv wissen, nur für sich und seine Geliebte.

In ähnlicher Stimmung schrieb damals Clemens Brentano seinen „Godwi". Alle diese Dichter waren novellistisch angelegt, d. h. sie hatten die Kraft und die Neigung, sich über ihre subjectiven Stimmungen, Gefühle, Lebenserfahrungen und Paradoxien auszusprechen. Aber sie wollten es in einer größeren Kunstform, und diese verlangt, um den Leser nicht zu langweilen das Objective, oder nach Friedrich Schlegel's Ausdruck das „Oekonomische".

Friedrich Schlegel selbst und Novalis hatten noch eine ganze Reihe von Romanen im Sinn, welche die verschiedenen Seiten des Göttlichen darstellen sollten. Dorothea schrieb den „Florentin", auch Caroline, die Erfahrung genug hatte, sollte zum Roman gepreßt werden, sie war aber viel zu gescheut, um sich auf etwas einzulassen, was über ihre Kräfte ging. Nicht minder trugen sich Schelling und Schleiermacher mit dem Gedanken, und der letztere hat im gewissen Sinne ihn ausgeführt: in der „Weihnachtsfeier" ist schon die Einkleidung novellistisch, und in den „Monologen" fehlt nur einiges thatsächliche Beiwerk, um eine ganz interessante kleine Novelle herzustellen, in welcher ein originneller und geistreicher Mensch seine individuelle Stellung zum Leben und zu der Gesellschaft ausmalt. Es könnte mißverstanden werden, wenn ich auch die „Reden über Religion" hier hereinzöge, die ja in der That eine weittragende, also objective Wirkung auf die christliche Gemeinde geübt haben; aber die ursprüngliche individuelle Beziehung läßt sich nicht leugnen, und wie die Erfahrungen der Frömmigkeit, von denen die Rede ist, einem bestimmten Individuum angehören, so hat der Redner auch bei den „Gebildeten unter den Verächtern der Religion", an die

er sich wendet, bestimmte Personen im Auge, Henriette, Caroline, Friedrich u. s. w.

Durch Schiller's gewaltige Erfolge wurde die deutsche Literatur wieder in ein andres Fahrwasser gelenkt; Roman und Novelle wurden aufgegeben, und jeder suchte seinen Erfolg auf dem Theater, auch die Romantiker. Es war eigentlich erst nach Schiller's Tod, daß man die alten Versuche wieder aufnahm, und es war wiederum Goethe, der den Reigen eröffnete.

Seit 1807 schrieb er in rascher Folge die für die „Wanderjahre" bestimmten Novellen. Im Ganzen hatte er den Rahmen ähnlich gedacht, wie bei den „Unterhaltungen", nur sollte diesmal auch der Rahmen in getriebener Arbeit, d. h. die Conversation, innerhalb deren die einzelnen Novellen erzählt wurden, sollte ebenfalls novellistisch sein. In den „Unterhaltungen" stand die Conversation auf dem Boden der Wirklichkeit; das Romantische und Phantastische wurde nur episodisch gezeigt; in den „Wanderjahren" sollte alles Realistische erst durch das Medium der Phantasie gehn. Nichts ist in dieser Beziehung so charakteristisch, als die Novelle, mit der jetzt die „Wanderjahre" beginnen, die Flucht nach Aegypten; sie sollte nicht erzählt werden, sondern vorgehn. Faßt man das ganze Buch als einen Roman auf, in dem doch eine Geschichte in die andre eingreifen soll, so hat man nicht die leiseste Ahnung, wie dies einleitende Gemälde mit dem Uebrigen zusammenhängen soll; an sich betrachtet, ist es aber sehr reizend ausgeführt und zeigt uns ungefähr, wie Goethe sich die Composition dachte: Novelle sollte sich an Novelle reihen, ein phantastisches Bild sollte das andre ablösen, so daß man nicht mehr unterscheiden konnte, was Traum und Wirklichkeit war; überall aber sollten Ahnungen und Symbole auf einen geheimnißvollen Zusammenhang deuten, auf einen tiefern Sinn des Lebensräthsels, das man von allen Seiten umkreist, ohne ihm doch eigentlich näher zu kommen. Das gefundene Kästchen ohne

den Schlüssel, von dem man hofft, er würde irgendwie aufgespürt werden, ohne zu wissen, was man in dem Kästchen eigentlich sucht, ist ein Symbol für den ganzen Roman: sonst sucht man wohl den Schlüssel zu einem Problem, das man kennt, in den „Wanderjahren" aber sucht man das Problem, zu dem es irgend einen Schlüssel geben soll. Die Welt ist von Geheimnissen erfüllt, eins drängt das andre, man vergißt das eine über dem andern, aber der Mensch, der mitten darin steht, fühlt sich wohl, bald dem einen bald dem andern seine Aufmerksamkeit zuzuwenden; alles Symbolische ist ihm recht, woher es auch kommen möge: klärt es ihn nicht auf, so beschäftigt es ihn doch und läßt ihn leben. Um aber in diesem Chaos von Ahnungen und Symbolen nicht schwindlig zu werden, wird dem Einzelnen die Pflicht eines Handwerks aufgelegt: Wilhelm, der allseitig bildungsbedürftige, übt das Messer des Wundarztes, die lustige Philine schneidert. So hat Jedes Boden unter den Füßen, während die Geheimnisse und Symbole des Weltsystems wie ahnungsreiche Wolkengebilde über seinem Haupt durcheinanderwogen. Das Buch wird einmal nicht minder charakteristisch für die Zeit sein, der es angehörte, als Hegel's „Phänomenologie", man könnte ganz gut ein Kapitel aus dem einen in das andre übertragen, ohne den Unterschied zu merken.

Unter den Novellen nun, die für den Rahmen der „Wanderjahre" bestimmt waren, wuchs die eine über den Rahmen hinaus, die „Wahlverwandtschaften". Die Thatsache ist durch Goethe selbst bezeugt: sie sollte ungefähr einen Umfang haben, wie der „Mann von fünfzig Jahren"; dann aber wurde ein Moment nach dem andern darin aufgenommen, bis sie endlich zum Umfang eines Romans wuchs, nicht blos äußerlich, sondern innerlich.

Das Buch ist für die Frage, die mich hier beschäftigt, von ungemeiner Wichtigkeit. Ich glaube, man muß es neben das Größte stellen, was Goethe geschaffen hat. Gleichwohl macht es auf

mich nicht einen erhebenden Eindruck, sondern eher einen beklemmenden. Ich finde diesen Eindruck bei vielen andern Lesern wieder, vielleicht bei der Mehrzahl. Man hat sich Mühe gegeben, hinter den Grund zu kommen; gewöhnlich klagt man die Unsittlichkeit des Romans an; aber man wird schwer sagen können, worin die Unsittlichkeit liegen soll. Die Leute handeln nicht alle wie sie sollen, aber das wird ja auch nicht von ihnen behauptet, und so bald sie durch einen bedeutenden Moment von ihrem Irrweg überzeugt werden, suchen sie leidenschaftlich wieder den rechten Pfad. Daß überhaupt ein ernsthaftes Lebensproblem in der Dichtung behandelt wird, ist heute gewiß keinem Tadel mehr unterworfen, und auch zu Goethe's Zeit wurden nicht alle Dichtungen für Backfische geschrieben. Leichtfertig aber ist das Problem in keiner Weise behandelt, vielmehr mit strengem, ich möchte sagen mit heiligem Ernst.

Wie ich mich nach wiederholtem Nachdenken überzeugt habe, liegt der beklemmende Eindruck nicht in dem Inhalt, sondern in der Kunstform: die „Wahlverwandtschaften" sind anfangs als Novelle gedacht, und diesen Zuschnitt zeigen noch heute die beiden Hauptfiguren; es ist aber eine sittliche oder, um noch einmal den diesmal treffenden Ausdruck Friedrich Schlegel's zu gebrauchen, eine ökonomische Basis darunter gebreitet, und das eine regt zu Erwartungen an, die von dem andern nicht erfüllt werden.

Ich will zunächst nur auf einen kleinen Zug hinweisen. Eduard will mit seinem Leben spielen, und sofort ist ein beliebiger Krieg bei der Hand; mit Orden geschmückt, kehrt er zurück und glaubt nun seine Geliebte erobert zu haben. „Wie?" hat man gesagt, „in einem Augenblick, wo Deutschland in dem furchtbarsten Krieg um seine Existenz begriffen ist, hat Goethe nichts anderes bei der Hand, als einen beliebigen Ritterkrieg, in den ein junger Baron sich stürzt, um seine Liebe zu vergessen?" Der Vorwurf trifft den Roman, der eine sittliche d. h. historische

basis hat, der Anspruch auf allgemeine Sittenschilderung zu machen scheint, und bei dem das beängstigende aber zugleich erhebende Gefühl der allgemeinen Noth nicht fehlen durfte. Aber der Zug gehört nicht dem Roman an, sondern der ursprünglichen Novelle, und in dieser ist er ganz in der Ordnung.

Hier wird man nun einwenden, daß es für die Zeitgenossen vielleicht ein unbequemes Gefühl war, wenn Goethe in einem Roman, der in das Herz der Zeit eindringen zu wollen schien, gerade die Hauptsache ignorirte, welche die Zeit erfüllte, daß es uns aber, die wir den Roman nach sechzig Jahren lesen, vollkommen gleichgültig sein kann: der Dichter will uns ja nicht über die Beziehungen Deutschlands zu Napoleon aufklären, sondern über die Heiligkeit der Ehe.

Aber grade darin liegt das Bedenkliche. Die Ehe ist ein sittliches, d. h. ein bis zu gewissen Grenzen von historischen Voraussetzungen abhängiges Institut. Im Princip ist sie zwar von allen Völkern, Zeiten und Religionen geschützt worden, aber mit ihr wechselnder Modification. Die Gesetze basiren auf der Sitte, die Sitte auf einem stark hervortretenden Gemeingefühl. Dies Gemeingefühl war in der Zeit, wo „Wilhelm Meister" erschien, ein ganz andres als in der Zeit der „Wahlverwandtschaften". Das erste war ein vorwiegend individualistisches; seine Tendenz ging darauf, das Glück und das Gewissen des Individuums von der Ueberlieferung zu lösen; die Tendenz der letzteren war eine religiöse: sie ging darauf aus, das Individuum wieder an das Allgemeine zu binden. Der Wendepunkt war die Unterdrückung Deutschlands durch die Fremden. Die Noth lehrte das Volk sehen, was es in der vorigen rein ästhetischen Periode fast verlernt hatte. Dieser religiöse Sinn färbte auch die Auffassung der socialen Beziehungen. Die Familien schlossen sich enger an einander, man wurde unnachsichtig gegen den Bruch des Hausrechts, man erwartete die Wiederherstellung der Freiheit von der Wiederherstellung der

Sitte. Der Tugendbund hat politisch nicht viel gewirkt, aber er war ein sprechendes Symptom für die Umkehr der Zeit.

In den „Wahlverwandtschaften" gehört der Ernst, mit dem das Problem erörtert wird, der neuen Epoche an; die factischen Voraussetzungen fallen in die frühere. Der Leichtsinn, mit dem sowohl Eduard als Charlotte sich früher einer unwürdigen Ehe anbequemt haben, der auch darin nachwirkt, daß Charlotte fast gar keine Mutterrechte und Mutterpflichten mehr ausübt; die Frivolität, mit der sie sich darüber aussprechen; das Zusammenleben des Grafen mit der Baronesse: das alles sind Sitten einer Periode, die Goethe nur zu gut kannte. Nirgend war die sittliche Ungebundenheit so zu Hause als in Weimar; ebenso leichtfertig, wie man eine Ehe einging, löste man sie wieder; der Eine trat seine Frau einem Andern ab; zwei oder auch dreimal geschiedene Frauen gehörten zur guten Gesellschaft. Ebensowenig genau wie mit seinen Rechten nahm man es mit seinen Pflichten. Goethe selbst hatte 13 Jahre im intimsten Verhältniß mit einer verheiratheten Frau gelebt; weder der Hof noch der Ehemann und die Kinder fanden Arg daran. Dann folgte 17 Jahre hindurch ein ausgesprochenes Concubinat (wie bei Knebel, wie bei Hamann), an dem man nur darum Anstoß nahm, weil Christiane den niedern Ständen angehörte.

Dies Concubinat hatte Goethe nun gelöst: er hatte, wie man sich mit einiger Uebertreibung, aber im Ganzen richtig ausdrückt, unter den Kanonen der Schlacht bei Jena Christiane nachträglich geheirathet. — Warum hatte er es gethan? — Man hat verschiedene Gründe aufgesucht, er selbst hatte sich wohl schwerlich, was ihn bestimmte, in Worte übersetzt; aber wer ihn genauer kennt, läßt sich nicht täuschen: der sittliche Ernst der Zeit hatte ihn durchschauert. — Die neue Form seines Lebens legte ihm Pflichten auf, die zu brechen wohl manchmal die Versuchung an ihn herantrat: das Vorbild der Ottilie z. B. hatte

seine Phantasie leidenschaftlich beschäftigt; aber die Erkenntniß war bei ihm zum Durchbruch gekommen, daß der sittliche Mensch resigniren muß.

Nun wäre es für den Roman, der diese große Frage behandelt, von der äußersten Wichtigkeit gewesen, die innere Umwandlung der Charaktere und ihrer sittlichen Grundsätze mit dem allgemeinen Umschwung der Gesinnung in Rapport zu bringen: das eine war keineswegs gleichgültig für das andere; wer in dem einen Punkt frivol dachte und handelte, dachte und handelte frivol auch in dem andern. Aus den neuesten Publicationen ist die Ehestandsgeschichte des Fürsten Pückler bekannt: — derselbe, 23 Jahre alt, ehemaliger Offizier, schreibt 30. August 1808 aus Lyon: „Ich habe nie einen Franzosen gesehn, der einem Fremden die demüthige Abhängigkeit hätte fühlen lassen, in der wir uns von ihren befinden ... Ihre Gefälligkeit, ihr lebhaftes Gefühl für Ehre, ihre allgemeine Bildung, in der sie jede andre Nation übertreffen, alles Eigenschaften, die an den Weltbeherrschern sehr erwünscht und doppelt verdienstvoll sind. Wie viel Bewegungsgründe, unser selbstverschuldetes Joch mit Resignation zu ertragen, glücklich uns preisend, daß es die Franzosen sind, denen wir gehorchen." — So sah es mit der deutschen Ehre in diesen Kreisen aus, die auch in der Sittenlosigkeit den Ton angaben!

Goethe hat aber die historische Darstellung geflissentlich vermieden, und gleich in der Einleitung sein Problem — anscheinend — unter das naturwissenschaftliche Schema gestellt; anscheinend: denn es kommt nichts dabei heraus. — Statt dessen herrscht in dem Motive, ganz novellistisch, die individuelle Willkür, die Sache des Allgemeinen wird nur durch einen Sonderling vertreten, durch Mittler, und man ist unter dem Eindruck des Factischen nicht abgeneigt, sich auf Seite des Grafen und der Baronesse zu stellen, deren Grundsätze wenigstens den Vorzug haben, bequem und unterhaltend zu sein: und auf Bequemlichkeit

und Unterhaltung ist ja die ganze Gesellschaft gerichtet. Der in den „Wahlverwandtschaften" behandelte Conflict weist seiner Natur nach ebenso wenig auf einen tragischen Ausgang hin, als der ähnliche im „Mann von funfzig Jahren", oder der ähnliche zwischen Lothario, Meister, Therese und Nathalie; geht es mit der einen nicht, so nimmt man die andre.

Das Tragische wird ausschließlich herbeigeführt durch die eigenthümliche Delicatesse im Charakter Ottiliens. Alle Gründe der Vernunft, alle Eindrücke der Neigung scheitern an dem „Non possumus" ihres Gewissens. Gott hat ihr in dem Tode des Kindes ein Zeichen gegeben, daß sie auf falschem Wege ist, und nun wendet sie sich mit eiserner Entschlossenheit auf den rechten, gleichviel ob sie damit sich selbst und die ihr Lieben zu Grunde richtet.

Die Darstellung ist meisterhaft, und der Leser wird in jedem Augenblick zum innigsten, schmerzlichsten Mitgefühl gestimmt. Aber bei der didaktischen Haltung des ganzen Romans kann er nicht umhin, sich die Frage vorzulegen: hat Gott ihr wirklich ein Zeichen gegeben? oder bildet sie es sich nur ein? Ist ihr Entschluß und ihre That wirklich geniales sicheres Ergreifen des waltenden höheren Gesetzes? oder ist es ein individuelles Naturspiel, eine Caprice der Natur wie ihre Abhängigkeit von metallischen Einflüssen? Ihr eigenthümliches Ende, das nahezu an das Phänomen einer katholischen Heiligen erinnert, scheint die Lösung in's Licht des Allgemeinen stellen zu sollen; der Gesammteindruck der Handlung entspricht dem keineswegs. Bis zum Tode des Kindes hatten Eduard und Ottilie, im gewissen Sinn auch die gelassenen Charaktere, der Hauptmann und Charlotte, die Empfindung: wenn man die Wahlverwandtschaften gelten lasse, werde sich alles ebenmäßig herstellen; und im Ganzen hat der Leser dieselbe Empfindung. Daß nun der wenigstens theilweise verschuldete Tod des Kindes bei einem edlen und zarten Gemüth

diese Stimmung verändert, ist natürlich: aber was ist für das Allgemeine damit bewiesen? Warum mußte das Kind sterben? Wie wäre es geworden, wenn es nicht gestorben wäre? Würde dann bei Ottilie das Gewissen sich auch geregt haben?

Diese Fragen würden Keinem einfallen, wenn die Dichtung in dem Rahmen geblieben wäre, der ihr ursprünglich zugedacht war. Sie sollte das Bild eines schönen reizenden Mädchens sein, welches Goethe nur zu gut kannte; eines Mädchens, in dessen Geist etwas Verschleiertes lag. Das Bild, genau so ausgeführt, wie Goethe es in den Hauptscenen gethan, würde uns mit tiefer aber schöner Rührung erfüllen, und was uns in ihrem Geist noch ein Räthsel blieb, würden wir gern mit in den Kauf nehmen, da sie ihrem Charakter nach sich ja selber ein Räthsel war. Nun aber beschäftigt sich der ganze Roman geflissentlich damit, Gesetze und Maximen des Lebens aufzusuchen und gegen einander abzuwägen; Ottilie füllt ihr Tagebuch ausschließlich mit Maximen, und die verschiedenen Personen, die in den Roman eingeführt werden, dienen nicht dazu, die Handlung zu beschleunigen oder zu retardiren, sondern neben Ottilie gehalten und von ihr in Schatten gestellt zu werden. So scheint ihr nicht blos das Recht einer schönen und eigenartigen Individualität eingeräumt, sondern sie scheint als Ideal den andern vorgehalten zu werden; und dazu ist sie doch zu sehr dem Natureinfluß magnetischer und sonstiger tellurischer Kräfte unterworfen.

Wollte man sich aber auf die andre Seite werfen und die Grundsätze der nüchternen, gemäßigten Leute, Charlotten's, des Hauptmanns, Mittler's als das Bleibende auffassen, das aus der Dialektik des Romans hervorgeht, so würde man dabei noch mehr zu kurz kommen: denn hier leiten immer Rücksichten auf dies und jenes, Rücksichten bedingter und zufälliger Natur.

Das Gefühl, welches die Zeit im Allgemeinen zum sittlichen Ernst stimmte, das Gefühl, welches in einem schönen Gemüth

im entscheidenden Augenblick den Umschlag herbeiführte, sollte einen Akkord bilden; Goethe hat aber nicht den mittleren Ton gefunden, der den Dreiklang hervorbringt.

Dies unvermittelte Schweben zwischen dem ganz Allgemeinen und dem ganz Besondern, zwischen der Maxime und der Laune, war nicht nur das Eigenthümliche in Goethe's Dichtung, sondern das Eigenthümliche der Zeit, deren größter Vertreter er war.

Das zeigt sich auch in den Metamorphosen der deutschen Gesellschaft, wie sie unmittelbar nach dem Krieg sich gestaltete. Das Gemeingefühl ging auf's Entschiedenste nach Religion und Sitte, aber niemals hat eine so starke Unklarheit geherrscht über das, was man Religion und Sitte nennen sollte; nie hat selbst in heiligen Angelegenheiten die ganz zufällige launenhafte Subjectivität ein so übermüthiges Spiel getrieben. Wenn Friedrich Schlegel, der ehemalige Freigeist, katholisch wurde, so folgte er darin einerseits dem großen Zuge der Zeit zur positiven Frömmigkeit, andererseits gehörte zu seinen Motiven die tollste Laune und Paradoxie des Gemüths. Lesen wir die Briefe von Bettine, Rahel und andern geistreichen Frauen der Zeit: alles wird in Frage gestellt; jede Frage durch Inspiration entschieden; und zwar nicht durch eine Inspiration, die ein für allemal sich bindet, sondern durch eine wechselnde Inspiration jedes Augenblicks. Alle diese schönen Seelen sind ein Doppelwesen: der eine Theil von ihnen liegt im Staub auf den Knieen und betet an, der andre schwebt mit einer dreifachen Sternenkrone hoch oben in den Lüften; der eine sehnt sich zu empfangen, der andre zeugt fortwährend Worte ewigen Lebens. Die Anbetende und die Angebetete, die Gläubige und die Prophetin sind eine und dieselbe Person, obgleich mitunter eine Selbsttäuschung obwaltet: mitunter glaubt man, in dem angebeteten Gegenstand zu dem man emporblickt, objective Wesen vor sich zu haben, Goethe, Schleiermacher u. s. w., es ist aber eine Illusion. Die zahlreichen Papiere

dieſer Damen, von denen noch immer neue Vorräthe aufgebracht werden, machen wegen dieſer beſtändigen Illuſion einen peinlichen Eindruck; aber ſie ſind nicht zu umgehn, wenn man die Zeit begreifen will. In ihren Salons verſammeln ſich geiſtreiche und bedeutende Leute, wie man ſie in der Menge ſelten in einer Zeit zuſammenfindet; aber dieſe Leute müſſen ſich gefallen laſſen, erſt durch das Medium der Phantaſie verarbeitet zu werden, und die Phantaſie kennt keine concrete Mitte: erſt wird für ſie ein Hochaltar aufgerichtet und dann ſorgt Varnhagen für recht tüchtigen Klatſch, ihren Heiligenſchein zu zerzauſen. Jeder Begriff feſtgefügter objectiver Sittlichkeit hat aufgehört; nicht blos die tiefern Geſetze der Moral werden in jedem Augenblick nach Eingebung und Laune neu erfunden, ſondern auch was ſich äußerlich ſchickt. Als die Prinzeſſin zu Taſſo ſagte: „Willſt du wiſſen, was ſich ziemt, ſo frage nur bei edlen Frauen an!“ dachte ſie ſchwerlich an die Möglichkeit, daß die edlen Frauen auf die Höchſten Pappeln klettern, von dort aus Reden an das Volk halten und über die Dächer durch's Fenſter ihre guten Freunde beſuchen würden.

Die Blüthezeit dieſer an Geiſt überſprudelnden Salons war auch die Blüthezeit der deutſchen Novelle. Durch Sitten wurden die Dichter, die hier ihre Inſpiration empfingen, nicht eingeengt, und etwas Neues, Abenteuerliches erfuhren ſie alle Tage; der Stoff konnte ihnen nie ausgehn.

Von allen Dichtern jener Zeit hatte keiner eine ſo entſchiedene Richtung auf den Roman, als Achim von Arnim, obgleich er im Geſchmack ſeiner Geſinnungsgenoſſen hauptſächlich Novellen ſchrieb. Seine Phantaſie hatte etwas Geräumiges, ſie brauchte Platz, um ſich auszudehnen, und Mannigfaltigkeit; bei dem kleinſten Genrebild treten ihm ſofort feſt in einander gegliederte ſittliche Zuſtände entgegen, von denen der Einzelne beſtimmt und bedingt wird. In den „Kronenwächtern“ verräth

die Darstellung der Rechtsverhältnisse einer Stadt, deren Bürgermeister Berthold wird, einen großen historischen Sinn, aber auch das imaginäre Schloß der Hohenstaufen ist mit einem Realismus dargestellt, daß man darin zu Hause wird. Er wird bei seinen eckigen, zuweilen grotesken aber immer kräftigen Bildern durch keine Sentimentalität verwirrt. Dagegen drängt sich zuweilen zwischen die reale Existenz, die er deutlich sieht, und sein Auge das Gebilde einer spukhaften incommensurabeln Welt, ebenso bestimmt wahrgenommen, und nun verschieben sich die beiden, eine drängt sich in die andre ein, bis man zuletzt vom Schwindel erfaßt und unsicher wird, ob man träumt oder ob der Dichter toll geworden ist. Dieses Durcheinander des spiritualistischen wie des realistischen Elements wird den Dichter dem größern Publikum immer entfremden, obgleich er in manchen Ausführungen ganz einzig ist. Bei der Novelle liegt das Fremdartige noch darin, daß er nur den Stoff zeigt, aber nie die Stimmung, in der man ihn sich aneignen soll.

Auch Hoffmann hat in seiner Phantasie eine doppelte Welt, aber seine Virtuosität liegt grade in der Stimmung, die er zu erregen weiß; er beginnt mit der Wirklichkeit gemeinster Art, mit dem Berliner Weißbier-Philister, und schwingt sich von da in's Reich der Salamander, Elfen und Hexen auf. Aber wenn sich auch die Salamander und die geheimen Registratoren fortwährend einander begegnen, ja mitunter in einander verwandeln, so weiß man immer, wie das zusammenhängt: die Welt des Nüchternen ist das Weißbier, der Kaffee, die Theegesellschaft, die geheime Registratur: erst durch Trunkenheit, durch Alkohol oder geistige Stimulantien, z. B. Musik gelangt man in das Reich der Ideale, der Unholde und Dämonen. Dieser Art Phantasie kann auch der gemeine Mann folgen, er bleibt orientirt, während er bei Arnim nie eine Ahnung hat, welche Welt die wirkliche ist. Uebrigens hat Hoffmann für die Novelle eine künstlerische

Hand, und würde sich länger in Ansehn gehalten haben, wenn es ihm nicht an Bildung fehlte: die Art, wie er in seinen Novellen eine Syntheſe zwiſchen Bild und Melodie ſucht, iſt vortrefflich; aber zu ſehr geneigt, die Zaubereien und Geheimniſſe nicht blos zu zeigen, ſondern ſich darüber auszuſprechen, verirrt er ſich leicht in das Gebiet des Denkens, und da tritt ſeine Armuth und Unreife hervor.

Nur einmal hat Hoffmann den Verſuch gemacht, ein Phantaſieſtück bis zum Umfang eines Romans auszudehnen. Aber dieſer Verſuch, die „Elixire des Teufels", thut gewiß nicht die Wirkung, die der Dichter beabſichtigt und die ihm anderweitig gelingt. Wenn der „Sandmann" oder ein ähnliches „Nachtſtück" uns bei guter Dispoſition trifft, beſchleicht uns wirklich ein geheimes Grauen, das wir auch durch ein Gelächter nicht ſogleich loswerden; in den Elixiren werden wir nur gelangweilt: denn beſtändig in Ungewißheit darüber zu ſein, ob die Figur, die vor uns ſteht, ein Menſch, ein Schatten oder der Teufel iſt? beſtändig mit Weſen zu thun zu haben, denen die Seele fehlt, die höchſtens die Realität eines chemiſchen Apparats beanſpruchen können, das hält auf die Länge niemand aus. Der Spuk wirkt nur für eine kurze Zeit; wenn er ſich breit macht und gar nicht verſchwinden will, ſo wird er abgeſchmackt.

Die ganze Zeit über von den „Wahlverwandtſchaften" bis in die Dreißiger Jahre kam der Roman in Deutſchland nur wie eine exotiſche Pflanze vor: es war die Periode der Novelle.

Der Umſchlag der einen Kunſtgattung in die andre war die Folge eines Umſchlags im geiſtigen Leben. Als die Julirevolution bei uns anklopfte, fing auch in Deutſchland Hoch und Gering an, die Bedeutung des wirklichen Lebens zu begreifen. Man hatte das Gefühl, auf die Nachtſeite des Lebens, das Mährchen und den Somnambulismus, zu viel Zeit verwandt zu haben; die Converſation im Salon geiſtreicher Frauen wurde durch den

Lärm der Straße übertönt. Das sogenannte junge Deutschland ging von dem richtigen Instinkt aus, daß die Kunst ebenso wie die Philosophie, wenn sie sich obenauf halten wollte, das stille Kabinet verlassen und sich bemühn müsse, die großen Mächte des Lebens in ein Bild zu fassen. Die jung-deutsche Schule selbst verzettelte ihre Absichten in journalistische Streifzüge und kleine Tendenznovellen, aber unter ihrem Einfluß wurden von Dichtern mehr concentrirter Art größere Werke geschaffen, in denen die Umkehr deutlicher hervortritt. Ich erwähne nur Immermann in den „Epigonen" und Wilibald Alexis im „Cabanis".

Der erste bemühte sich, nicht sowohl die Zeit, in der er schrieb, als die ihr zuerst vorangehende, die Zeit der eigentlichen „Restauration", zu einem Gesammtgemälde abzurunden, die Verwirrungen und Gebrechen aller Stände treulichst wiederzugeben, und sich nicht an der Oberfläche genügen zu lassen, sondern in die Tiefe zu dringen. Der andre projizirte seinen Begriff vom Beruf des preußischen Staats, von dem seine ganze Seele erfüllt war, in die Geschichte. In derselben Zeit wurde das historische Studium wieder ernsthafter betrieben und von Meistern ersten Ranges künstlerisch verwerthet. In dieselbe realistische Richtung schlug die Dorfgeschichte ein, die sich keineswegs einen idyllischen Zweck stellte, sondern auf eine sittliche Analyse der Zustände des Bauernthums ausging. Der Roman fing an, die Novelle zu verdrängen, und würde sich noch entschiedener an ihren Platz gestellt haben, wenn er nicht durch eine andre literarische Strömung unterbrochen wäre. Ebenfalls gegen das Ende der dreißiger Jahre wandten sich die Dichter mit größerem Eifer wieder dem Theater zu, das sie bisher den Fabrikarbeitern überlassen hatten, und es schien, als sollte die dramatische Kunst sich wieder in den Mittelpunkt der deutschen Literatur stellen. Woher es kam, daß dieser sehr lebendige Eifer plötzlich unterbrochen wurde, muß noch

untersucht werden. Der Zeitpunkt steht fest: es ist die Katastrophe von 1848. Seitdem wendet sich wohl noch das eine oder andre Talent dem Theater zu, aber durchgreifende Erfolge werden nur dem sozialen oder historischen Roman zu Theil: ich könnte einfach sagen, dem sozialen Roman, denn der Dichter, der die sozialen Zustände der Vergangenheit nachzubilden versucht, thut es immer mit mehr oder minder bewußter Reflexion auf ihre Beziehung zur Gegenwart.

Wenn in der frühern Periode die Novelle die Regel, der Roman die Ausnahme war, so ist es jetzt umgekehrt. Als die bemerkenswerthesten Ausnahmen tauchten vor siebzehn Jahren zwei junge Dichter auf, Paul Heyse und Herman Grimm.

Herman Grimm, obgleich er seinem Alter nach entschieden zur Generation des sozialen Romans gehört, wuchs in einem Kreise auf, der früher, in der Periode der Novelle, der herrschende, sich nun isolirt fühlte, aber die alten Ueberlieferungen mit um so größerer Pietät bewahrte: es ist die Fortsetzung des Kreises, für welchen Goethe's „Novellen" und „Wanderjahre" geschrieben waren. So selbständig und im großen Stil er fortgearbeitet hat, die Anschauungen dieses Kreises färbten seine künstlerischen Ideale um so bestimmter, da er ihnen eine homogene Natur entgegenbrachte.

Der Charakter des Helden seines Romans, der dort, in dem ernsten und harten Aneinanderstoßen ständischer Vorurtheile und Interessen, etwas Seltsames und Widerspruchsvolles zu haben scheint, kehrt in seinen frühern Novellen mit größerer Berechtigung wieder.

Was Grimm in der vorher (S. 266) erwähnten Stelle über die Motivirung der Entschlüsse durch zufällige äußere Eindrücke sagt, ist, wenn auch durchs Mikroskop und also aus einer schielenden Perspektive angesehn, das ursprüngliche Gesetz des Lebens. Wir können es bei Kindern jeden Augenblick beobachten. Gott-

fried Keller im „grünen Heinrich“ hat sehr artig, wenn auch in übertriebenen Dimensionen, ausgeführt, wie durch dieses mangelhafte Bewußtsein über die eigentlich bestimmenden Motive die Neigung zur Lüge bei dem Kinde sich erklärt, selbst bei einem, stark ausgeprägten Wahrheitssinn. Auf der andern Seite liegt grade in diesem Bewußtlosen, in dieser Abwesenheit eines bindenden Zwecks für uns die Anmuth des Kinderlebens: wir freuen uns, in ihrem Treiben das Spiel der Natur mit sich selbst zu beobachten, das zwecklos und dennoch reizend erscheint.

Gleichwohl lassen wir uns durch dies Behagen nicht abhalten die Kinder zu erziehn, die Anmuth ihrer naiven Bewegungen zu unterbrechen, sie daran zu gewöhnen, sich einem Zweck zu unterordnen, und so die Mannigfaltigkeit der bestimmenden Motive einzuschränken. Indem sie, einem gegebenen Zweck untergeordnet, der Gewalt der äußeren bestimmenden Motive sich entziehn lernen, erstarkt allmälig ihr Wille, und aus der Unbändigkeit löst sich der angeborene Dämon, der eigentliche Kern des menschlichen Willens zur Freiheit. Der Jüngling lernt sich selbst einen Zweck setzen, und so mit verstärkter Schwerkraft sich seinen Weg durch die bunte Schaar der umdrängenden Dämonen bahnen, die ihn früher willenlos fortrissen. Die unbewußt aufgenommene Ueberlieferung der Sitte kommt hinzu; sie wird durch Gewohnheit und Uebung angeeignet. Tritt dann die Leidenschaft ein, in welcher sich das eigenste Wesen des Menschen am bestimmtesten entfaltet, so ist es nicht mehr ein chaotisches Durcheinanderwogen verschiedenartiger Motive, sondern von der wohlerzogenen gekräftigten Natur des Menschen getragen, stürmt die Leidenschaft mit einheitlichem Flug gegen die ihr widerstrebende äußerliche Weltordnung. So wächst die „Entelechie“ durch Sitte, Arbeit und Leidenschaft, und kann, nach Goethe's ganz ernsthaft gemeintem Ausspruch, gar wohl gewärtigen, auch dem auflösenden Naturproceß Widerstand zu leisten, den man den Tod nennt.

Aber dadurch, daß in der Reihe der wirkenden Kräfte die eine immer größere Gewalt und Widerstandsfähigkeit gewinnt, wird das Naturgesetz nicht aufgehoben; nach wie vor machen sich von allen Seiten Einflüsse geltend.

„Im gewöhnlichen Leben", sagt Grimm in dem Essay über Alfieri, „ist das eben die schrecklichste Erfahrung, daß bei den tiefsten Emotionen die kleinlichen Nebengedanken nie ganz und gar zu Boden sinken, und daß sie auf so grausam ironische Weise hörbar mit das Wort führen. Deshalb streitet es auf so unversöhnliche Weise mit der Kunst, das Wirkliche darzustellen, und wo dieses der Geschicklichkeit gelang, macht es schaudern, statt mit menschlicher Rührung zu ergreifen."

Wenn uns im gewöhnlichen Leben ein Mann begegnet, der im Kampf gegen einander wirkender Zwecke sich von Nebengedanken beirren und aus der Bahn treiben läßt, so wird auch dann, wenn wir sonst für seine Natur eine gewisse Theilnahme haben, dieser Theilnahme ein Gefühl der Verachtung beigemischt. Einen solchen Helden zum Gegenstand einer rührenden oder sogar tragischen Darstellung zu machen, würde unangemessen sein, da unsere tragische Theilnahme an der Schuld und dem Schicksal des Helden davon abhängt, daß seine Natur uns Achtung abnöthigt oder wenn man will, uns imponirt.

Dagegen giebt es eine Gattung der Poesie, für die solche Figuren sehr wohl geeignet sind. Wir alle haben einen gemeinschaftlichen Freund, Tristram Shandy, dessen Charakter dadurch gebildet wurde, daß bei einem ernsthaften Geschäft ein störender Nebengedanke eintrat, der Gedanke an eine noch nicht aufgezogene Wanduhr. — Kurz, es ist die komische Poesie, in die solche Individuen gehören, und man könnte vielleicht das Wesen der komischen Poesie überhaupt dahin bestimmen, daß in ihr die Nebengedanken sich gewaltsam zwischen die Hauptmotive drängen und dadurch eine umgekehrte Weltordnung hervorbringen, die

durch den Contrast gegen den Ernst des Lebens wieder anmuthig wirkt.

Es giebt ferner noch eine zweite Gattung, die dieser Verschiebung der Motive gerecht werden kann. Als ordentliche Leute sollen wir unser Geschäft des Tages pflichtgetreu und regelmäßig erfüllen, wir sollen den Hauptzweck unseres Lebens unablässig vor Augen haben, und wenn uns eine Leidenschaft ergreift, sollen wir vollständig in sie aufgehn. Wenn wir aber nichts wären als das, so wären wir in Gefahr, zu verknöchern, und so hat die göttliche wie die menschliche Weltordnung weise den Sonntag eingerichtet, nicht sowohl um der Erbauung und des Idealismus willen, als daß wir uns einmal aus der Stellung eines ordentlichen Menschen ausspannen; und da jeder Function des Lebens eine Kunstgattung zu entsprechen pflegt, so scheint es mir der Hauptzweck der Novelle, dieser Sonntagsstimmung einen Ausdruck zu geben.

Eichendorff hat eine allerliebste Novelle geschrieben „Aus dem Leben eines Taugenichts". Wenn uns dieser Taugenichts in der Breite des Lebens wirklich begegnete, würde er sich geringschätziger Behandlung aussetzen. Aber wir treffen ihn in der Sonntagsstimmung, und das Herz geht uns auf, wenn wir diese Virtuosität im Faullenzen, dies gedankenlose sich Strecken und Dehnen im grünen Grase beobachten.

Die Novelle ist schon ihrer Kürze wegen die Dichtung der Episode, und in der Episode kommen auch diejenigen menschlichen Seiten zu ihrem Recht, die von der Haupthandlung ausgeschlossen werden müssen.

Eine Sonntagsstimmung wie in Eichendorff's Novelle ist auch die Grundstimmung des „Landschaftsmalers". Nur ein paar Worte über den Inhalt.

Ein junger Landschaftsmaler besucht einen befreundeten Landpfarrer, um Natur zu studiren. Dort begegnet er einem

Fräulein, in das er sich sofort verliebt, obgleich er weiß, daß sie verlobt ist. Als aber der Bräutigam auftritt und es sich herausstellt, daß die Beiden sich lieben, entfernt sich der Maler still, doch nicht ohne vorher den Gegenstand seiner Neigung rasch in die Arme gedrückt zu haben. Für diesen episodischen Vorgang ist die Natur des Helden recht geeignet. Jedem neuen Eindruck rasch ausgesetzt, übrigens von einer Fülle der Empfindung, die auch bei der kurzen Dauer des Rausches zur Geltung kommt, theilnehmend und verständnißvoll für alles echt Menschliche, vereinigt er alle Reize des Kindes mit der Haltung eines gebildeten jungen Mannes. Kämen wir dazu, über seine weitere Entwickelung nachzudenken, so würden wir nicht ohne Besorgniß sein: ich meine nicht die Besorgniß vor einem tragischen Ausgang, sondern die Besorgniß, ob wir würden fortfahren können ihn zu respektiren. Aber wir kommen nicht dazu, denn die lebhafte Genußfähigkeit dieses Stimmungsmenschen erfüllt uns für die kurze Zeit, daß wir seine Reisegefährten sind, so ganz mit sonntäglichen Empfindungen, daß wir ihm unsre vollste Sympathie bewahren; und wenn sich hier und da ein Bedenken regen wollte, so ist der brave Pastor bei der Hand, uns darüber zu beruhigen, daß der Dichter selbst unsere Einwürfe kennt und würdigt. Durch die schnellen und lebhaften Eindrücke, welche der Landschaftsmaler von der Natur empfängt, wird auch uns die Natur viel näher, viel vertrauter. Es ist die heimische Natur, die märkische, in welche er uns einführt, aber mit dem Zauberstab ausgerüstet, auch aus nüchternem Boden die heimlichen Geister der Natur herauf zu beschwören und sichtbar zu machen. Wie sein eignes Blut rascher wallt als bei gewöhnlichen Menschen, so wogen auch in seiner Anschauung Luft und Licht, die eigentlichen Träger des Schönen in der Natur, in wunderbar anmuthigem Wechsel, und sinnig klingt in dies äußere Spiel die Melodie der Bachschen Fuge hinein, die in dem innern Bildungsprozeß des Malers eine

entscheidende Rolle spielt. Die ganze Stimmung gewinnt dadurch eine so große Frische, sie bleibt dadurch unsrer Phantasie immer neu, daß sie sich durch die feine und tiefe poetische Bildung des Dichters verklärt; daß wir an seiner Hand in dieser Villegiatur, in welche die äußeren Gesetze der gesitteten Welt ebenso wenig eintreten als der Straßenlärm der großen Städte, mit den Tönen und Gedanken Fühlung behalten, die als Ideale unser Alltagstreiben durchklingen.

Es sind in der Novelle, die ich, als Episode betrachtet, für vollendet schön halte, einige Verzahnungen geblieben, die auf die Möglichkeit einer Fortsetzung deuten. Sie wäre nicht unbedenklich. Das Blut des Landschaftsmalers fließt zu rasch und mit ihm schießen zu gewaltsam Stimmungen und Vorstellungen durcheinander, als daß sich ein rechtes Schicksal daraus gestalten könnte. Ich kenne nur einen Dichter, der es versucht hat, diese Natur tragisch zu entwickeln und dem es bei seinem großen Talent bis zu einem gewissen Grade gelungen ist: Heinrich von Kleist. Seine Helden und Heldinnen haben sämmtlich etwas von der Art des Landschaftsmalers: es ist in ihnen nicht der gesunde, wenn auch wild bewegte Pulsschlag der Leidenschaft — gesund darum, weil er eben nur einer bestimmten Zeit, einer bestimmten Erschütterung des Gemüths angehört — sondern es ist in der ganzen Zirkulation ihres Blutes etwas Unregelmäßiges, das hart an das Pathologische streift, und mit der Pathologie hat die Dichtung nichts zu thun.

Grimm's Versuch, die nämliche Natur tragisch zu behandeln in den „Unüberwindlichen Mächten", thut darum nicht die Wirkung wie bei Kleist, weil seine dichterische Kraft nicht stark genug ist, uns in Mitleidenschaft zu versetzen. Wir verhalten uns kritisch gegen seinen Helden, wir unterbrechen ihn, wenn er sich aussprechen will, ebenso wie er sich selber beständig unterbricht, und es wird uns zuletzt zweifelhaft, ob der Dichter selbst richtig

schildert, d. h. ob er, die Wahrheit alles Einzelnen zugegeben, die richtigen Perspektiven trifft; und die Perspektive ist doch zuletzt allein, was die Gestalt bestimmt.

Mich erinnert diese Figur an den Helden eines anderen Dichters, der übrigens mit Grimm nicht die entfernteste Verwandtschaft hat: an Dankmar Wildungen in den „Rittern vom Geist". Zwar hat dieser aufgeblasene Referendarius, der Minister werden und Deutschland eine neue Gestalt geben will, nichts von der Liebenswürdigkeit Arthur's; was aber die Unstetigkeit seines Wollens und den raschen Wechsel seiner Stimmungen betrifft, so sieht es so aus, als habe er zu Grimms Studie über die Allmacht der Motive Modell gesessen.

Bei beiden Dichter treten die störenden Nebengedanken mit so „grausamer Ironie" hervor, weil der Photograph ihnen zu nahe trat. Auch der Photograph muß streben, die Natur zu überlisten, sie in's Licht zu stellen, daß man sie sieht, wie sie eigentlich ist. Jedes Lichtbild an sich ist unwahr, denn es fixirt zu einem Moment, was aus verschiedenen oft sehr verwandelten Momenten zusammengesetzt ist, weil Luft und Licht in beständiger Bewegung bleibt. In derselben Weise corrigirt das durch Erfahrung geschulte Auge unbewußt sein eignes Sehen, es abstrahirt und condensirt, aus dem Chaos der Farben treten die Dinge, die lebendigen Individuen hervor.

Im gewöhnlichen Leben ist irrationellen Figuren ein beschränkter Raum angewiesen, und die Masse der nüchternen ihrem Zweck nachlebenden Leute bildet nicht blos ihre Schranke, sondern auch die Ergänzung, die sie verständlich macht. Dasselbe verlangt man im Roman. Herman Grimm hat zwar das Bedürfniß gefühlt, aber die nüchternen Leute, die er einführt, sind ihm selber zu wenig sympathisch: er fühlt sich nicht genug in sie hinein, um sie als lebendiges Gegengewicht seinen Lieblingen gegenüberzustellen und so den Leser zu orientiren.

Es ist das auch zum Theil in seinen Novellen der Fall. In derjenigen, die an Umfang dem „Landschaftsmaler" am nächsten tritt: „Das Kind", kommen die beiden Stimmungsmenschen, das Kind selbst und der junge Liebhaber, sehr gut heraus; dagegen würden die beiden vernünftigen Leute, der Bräutigam und die Schwester, nur dann das Interesse des Lesers erregen, wenn der Dichter einige starke humoristische Drucker aufgesetzt und dadurch das etwas Trübselige des Eindrucks entfernt hätte. Indeß wird man in diesem engen Rahmen, wo sie doch nur im Hintergrund bleiben, wenig dadurch gestört.

In sämmtlichen Novellen Grimm's sind die Figuren von der Art, daß sie von den Gewohnheiten unsrer gesitteten Welt abweichen und daß in dieser Abweichung ihr eigentlicher Reiz liegt. Wenn ich im Vorhergehenden richtig deducirt habe, so glaube ich behaupten zu dürfen, daß sie damit der Natur der Dichtungsart vollkommen entsprechen. Was aber ihren Reiz erhöht, ist der durch und durch poetische und aus der feinsten Bildung herauswachsende Stil.

Bei anderen Dichtern, die mir sehr hoch stehen, z. B. bei Otto Ludwig, ist mir der geringe Erfolg beim größeren Publikum vollkommen erklärlich: sie haben gewisse abstoßende Seiten, von denen man erst abstrahiren muß, um zu reinem Kunstgenuß zu kommen. Davon ist aber bei Grimm keine Rede, und wenn trotzdem, so viel ich übersehe, von diesen Novellen in unsrer viel lesenden Zeit erst zwei Auflagen vorhanden sind, so kann ich dafür keine andern Gründe auffinden, als einmal den, daß die Novelle überhaupt unserm heutigen Publikum ferner liegt, daß der Novellendichter es nur dann zur Aufmerksamkeit nöthigt, wenn er sich durch beständige neue Productionen in Erinnerung bringt, und endlich, daß auf dem Gebiet der Unterhaltungslectüre wie auf dem Gebiet der Toilette in der Mode etwas Unberechenbares liegt.

III.

Januar 1872.

— Ist es erlaubt und recht, einen Lebenden, der inmittten seiner Entwickelung steht, charakterisiren zu wollen? — „Es liegt in unsrer Natur, erst das Vollendete als ein Ganzes zu begreifen und zu genießen, und leider bedarf es des Todes, ehe ein Mensch für den allgemeinen Anblick als ein vollendeter dasteht."

„Ein Urtheil", sagt Herman Grimm in der Zeitschrift „über Künstler und Kunstwerke", Januar 1865, „ist nur nützlich, wenn es unumwunden ausgesprochen wird: wie aber sollte Lebenden gegenüber eine solche Unumwundenheit gestattet sein? — Man erwäge, was Urtheil sagen will: nicht ein Hin- und Herreden über Nebendinge, ein Halbaussprechen des einen, ein Halbverschweigen des andern; urtheilen heißt: scharf ins Auge fassen, was wirklich die lebendige Mitte des Werks, oder welchen Rang man ihm anweist. Wer hätte den Muth, dem besten Freund im geheimsten Vertrauen ganz offen alles zu sagen, was er über ihn denkt? Es müßten grausame Dinge ausgesprochen werden, wollte man die Gedanken voll zu erkennen geben, die man hegt in Angesicht dessen, was durchschnittlich auf dem Markt des Lebens zu Tage kommt."

Für ein zartes und stolzes Gemüth hat jedes Urtheil, auch das freundliche und günstigste, etwas Unbehagliches, ja die Unbehaglichkeit steigert sich, je tiefer die Sonde eindringt. Es ist als wenn der Arzt unsern Leib beklopft, um die Organe zu untersuchen: auch wenn er alles im normalen Zustand findet, so ist es doch verdrießlich, daß er in Dinge eingreift, die uns allein gehören.

Allein manches Verdrießliche und Unbequeme muß dennoch geschehn. Die Kritik auch über Lebende ist nothwendig. „Ihr letztes Ziel ist, das Volk zu bilden, damit dies seine Künstler

besser erziehe; immer ist es das Publicum gewesen, das seine Künstler aufzog und zur Blüthe brachte." Das Publicum soll daran gewöhnt werden, über das, was es genießen soll, zu denken: in diesem Sinn nützen selbst mißwollende und einseitige Kritiker.

Grade an jener Stelle beklagt sich Herman Grimm über die geringe Anerkennung, die Cornelius findet (damals lebte er noch), und sucht dem Verständniß des Publikums durch Kritik zu Hülfe zu kommen. Er hat seine eigne Methode des Urtheils, jeder hat die seinige: das Urtheilen an sich aber ist nicht zu verwerfen, es ist vielmehr nothwendig, wenn das Publicum gebildet werden soll, „seine Künstler besser zu erziehn".

Nur sollte der Kritiker um der Gefahr der „Grausamkeit" zu entgehn, über das „was durchschnittlich auf den Markt des Tages kommt" seine Gedanken für sich behalten, wenn er überhaupt welche darüber hat; er sollte „den vollen Ausdruck seiner Gedanken" für solche Dinge aufsparen, die werth sind durchdacht zu werden. In diesem Sinn wird die gegenwärtige Kritik geschrieben.

Herman Grimm hat seine Ideen in die verschiedenartigsten Essays verzettelt, aus denen man sie zusammensuchen muß, um durch ihre Combination seine eigentliche Weltanschauung zu erkennen. Er hat sie, aber überall tritt sie in andrer Färbung auf, je nachdem das augenblickliche Gefühl ihn veranlaßt, die eine oder die andre Seite stärker hervortreten zu lassen. Sein Denken wird überall durch ein lebhaftes Gefühl getragen, also durch etwas Subjectives, und in seiner Abneigung gegen alles Triviale macht er reichlich Gebrauch von dem, was er dem wissenschaftlichen Geist unsrer Zeit als Recht zuspricht: „wir blicken mit einer Kühnheit nach allen Seiten um uns, der nichts unerreichbar scheint . . . es ist eine Jagd nach neuen Gesichtspunkten." Ich habe in seinen sämmtlichen Essays die Stellen hervorgesucht, in denen seine bleibende Ueberzeugung den prägnantesten Aus-

druck findet: der gewöhnliche Leser nimmt diese Stellen nur so mit in den Kauf; es ist sehr der Mühe werth sie in ihrem innern Zusammenhang zu betrachten.

„Michel Angelo" ist schon vor zwölf Jahren geschrieben — Grimm war damals in den ersten dreißiger Jahren; unter den „Essays" sind einige noch älter. Die neuen zeichnen sich wohl durch größere Reife aus, allein der geistige Zuschnitt der ältesten und der jüngsten stimmt so überein, daß man bei ihrer Charakteristik kaum nöthig hat, auf die Zeitfolge zu achten. Ich habe keinen Zweifel, daß dieser Zuschnitt im Wesentlichen unverändert bleiben wird.

Mit Herman Grimm charakterisire ich zugleich eine sehr merkliche Richtung der neuesten Zeit, gegen die er freilich oft genug im leidenschaftlichsten Gegensatz zu stehen scheint. Es wäre überhaupt thöricht, den Geist einer Zeit aus ihren Durchschnittsphysiognomien studiren zu wollen: nur das Eigenartige ist symbolisch für das Allgemeine.

Die herrschende Richtung der Zeit geht augenscheinlich aufs Praktische; auf die zweckvolle Durcharbeitung des Willens. Talente, die vor einem halben Jahrhundert in der Dichtung oder Metaphysik die Befriedigung ihres Ehrgeizes gesucht haben würden, fassen heute das Parlament ins Auge oder vertiefen sich in die Gesetze der Volkswirthschaft; ihre Natur, unter den Zeitbedingungen aufgewachsen, ist von vornherein so geartet, daß sie den Denkproceß der thätigen Menge, die sie zu führen haben, rasch und sicher vorausnehmen; sie bleiben mit ihr in Fühlung und werden von ihr verstanden, auch wenn sie gegen sie eifern. Ein glänzendes Beispiel ist Heinrich von Treitschke.

Daneben hat sich eben so kräftig der Trieb der interesselosen wissenschaftlichen Arbeit entwickelt. Wohl sind die Gelehrten heute über die Art, ihre Gelehrsamkeit auszunutzen, mehr im Klaren als die Gelehrten der vorigen Periode; aber ihre

Arbeit als solche ist interesselos und sachlich; es kommt ihnen lediglich darauf an, zu wissen und den Dingen auf den Grund zu gehn, gleichviel was daraus resultiren möge. Die Arbeit ist ungleich besser disciplinirt: man hat methodisch vorschreiten gelernt, und geräth nicht leicht auf Irrwege. Man weiß, daß es mehr darauf ankommt, in Reih und Glied vorwärts zu gehn, dem Unbekannten ein Terrain nach dem andern abzustreiten, als auf eigne Hand genial hier und dahin zu greifen.

Herman Grimm ist mit dieser doppelten Richtung vollkommen einverstanden, von ihrer Nothwendigkeit durchdrungen. Er freut sich über die gemeinsame Arbeit auf dem Gebiet des Willens, auf dem Gebiet des Wissens. Aber mit seinem Herzen steckt er nicht darin. In der großen Fabrik zu arbeiten, Tag aus Tag ein, zweckvoll aber ohne das tiefere Gefühl dessen, was geschaffen wird, ohne den eigentlichen Genuß des Schaffens, widerstrebt seiner künstlerischen Natur; und mit Sehnsucht hängt er an der Zeit unsers deutschen Lebens, wo die Theilung der Arbeit noch nicht so weit gediehen war; wo man nach einer viel weniger wissenschaftlichen Methode arbeitete, aber mit der Empfindung, aus dem Vollen zu greifen: an der Blüthezeit unserer classischen Literatur, an der beschaulichen genußvollen Stille von Weimar und Jena.

Das Andenken dieser Jugendperiode, namentlich Goethe's, hat er in ununterbrochener lebendiger Tradition empfangen. Im elterlichen Hause, im Kreise Bettinens: wie wurde ihm alles gegenwärtig, nicht nur was damals geschaffen, auch was damals empfunden und genossen war! Von frühster Jugend auf hat er sich in diese Periode so völlig eingelebt, daß er zuweilen den Abstand unsrer neuesten Bildung mit Schmerz empfindet. Wohl mußte die Classe der blos Genießenden, wie wir sie im „Wilhelm Meister" antreffen, aufhören; aber es war ein schwerer Verlust damit verknüpft. „Wo es nicht eine Classe des Volks giebt, die durch ihre Geburt allein schon die Vortheile empfängt, welche eine

freiere unbekümmerte Anschauung des Lebens möglich machen, da sind Kunst und Wissenschaft ausländische Pflanzen. Nur ein gewisses ruhevolles Behagen am Dasein macht die Seele empfänglich für den Reiz des Schönen. Ich will nicht sagen, daß es solche Menschen nicht mehr giebt, aber sie bilden heute nicht mehr eine sich fühlbar machende Gesellschaft."

Es giebt kein Publicum mehr, das aus der Kunst eine ernste Beschäftigung machte. Jeder hat seine tägliche Aufgabe, erfüllt sie so gut er kann, arbeitet sich müde und will am Abend ausruhn. Wer anders ist, den findet man sonderbar, nimmt es übel und läßt es ihn entgelten. Am auffallendsten macht Grimm diese Erfahrung in dem gegenwärtigen Centralpunkt der deutschen Existenz. „In Berlin lebt Jederman incognito. Alle Welt ist auseinandergerissen und getrennt. Berlin, wie es äußerlich zur Erscheinung kommt, ist das wahre Nest der Demokratie. Wer hier auftritt, giebt einen Theil seiner Würde preis. Der Einzelne verliert sich im unaufhörlichen Gedränge: mag er sterben, mag er verreisen, mag er berühmt sein — der große Strom rauscht weiter. Keiner hat hier das Gefühl, daß er an seiner Stelle unentbehrlich sei."

„Wie niederdrückend erscheint die trübe Oberfläche eines solchen Lebens — aber wie wohlthätig wirkt die scharfe Luft, wenn man sich an sie gewöhnt hat! Nirgends kann man so wahrhaft einsam und ungestört arbeiten, und dennoch mitten in aller Unruhe drin stecken. Man hält seine Zeit zu Rath: man gebraucht, um eine Mittheilung zu machen, grade so viel Worte als nöthig sind. Was man bedarf, findet man auf dem kürzesten Weg und in bester Gestalt. Unaufhörlich strömen die bedeutendsten Kräft des Landes hierher zusammen, um zu bleiben oder um wieder fort zu gehn: man begegnet ihnen sicherlich. Das öffentliche Leben in großen Städten ist eine große Schlacht, wo jeder seine besten Kräfte zusetzt; der einzige Ersatz, der ihm wird,

besteht in dem Reiz, immer mehr von seiner Stärke auszugeben. Für diejenigen aber, welche diese Stärke besitzen, ist die Aufforderung, sie anzuwenden, mehr werth als Rücksicht und Schonung."

Was Herman Grimm von Berlin sagt, bezeichnet das moderne Leben überhaupt im Gegensatz zu der andächtigen Stille von Weimar. Die eine Periode hat ein Recht, zum Dasein wie die andre: für uns hat diejenige Periode das höchste Recht, in der wir leben. Vom Gefühl des Lebens und der Liebe zum Leben innig durchdrungen, im redlichen Eifer, mitzuleben mit seinem Volk, sucht er die leitenden Ideen zu fassen, die uns in dieser hastigen Bewegung über das Gewöhnliche erheben; die Richtung des deutschen Volks auf den Nationalstaat theilt er nicht blos, sie ist ihm Leidenschaft. Trotz seiner innerlichen Abneigung gegen alle demokratische Formen bekennt er wiederholt seine Verehrung vor dem amerikanischen Wesen als dem stärksten Ausdruck der modernen Existenz: er würde anders urtheilen, wenn er Amerika nicht aus den idealistischen Berichten von Bancroft und Emerson, sondern aus eigner Anschauung kennte.

Denn diese Verehrung ist nur in der Doctrin: eigentlich ist es ihm höchst unbehaglich in diesem ruhelosen Webstuhl in Staat, Wissenschaft und Kunst, wo dem Heiligsten des Gemüths so wenig Spielraum bleibt. Um diesen Spielraum zu finden, idealisirt er sich aus der Ferne die Arbeit als Ganzes, und betrachtet sie durch das Augenglas des intellectuellen Enthusiasmus. Nicht einzugreifen in die Welt der That, nicht langsam Stein für Stein zusammentragen zum Bau der Wissenschaft, ist sein Geschäft, sondern künstlerisch das vielbeschäftigte Volk zu erfüllen mit der Sonntagsstimmung des intellectuellen Enthusiasmus. Eben darum wird es ihm schwer, Fühlung mit der Menge zu behalten: sie läßt sich leichter von demjenigen ergreifen, der ihr Thun zu bestimmen sucht, als von dem, der sie auffordert, im Genuß zu denken.

Die Mehrzahl der heutigen Menschen will im Genuß ruhn, ihre Arbeit, ihr eigentliches Leben ist anderswo; Herman Grimm will den Genuß zur Arbeit, zur heiligsten Angelegenheit des Menschen machen. Er wird erst da wahrhaft Mensch, wo er sich interesselos und doch enthusiastisch dem Edelsten hingiebt. Sonst forderte nur die Kunst den Enthusiasmus heraus, er soll sich jetzt über die ganze intellectuelle Existenz ausdehnen.

„Jedermann, der heut irgend im Stande war, sich aus dem thierischen Zustand interesseloser Unwissenheit empor zu arbeiten, sucht Theilnehmer zu werden der ungeheuren unsre Generation beherrschenden Verbindung, geweiht der wissenschaftlichen Untersuchung alles Vorhandenen. Der diesen Arbeiten entströmende Reiz ist allmächtig heute. — Fühlen wir nicht ein gränzenloses Verlangen, zu wissen von allem Großen und Schönen, was geschieht und was geschaffen wird und je geschah und geschaffen ward, und betheiligt zu sein daran? Wir möchten es erjagen, athemlos, und es an uns reißen. Wir möchten zugleich mitten im Wirbel des Pariser und Londoner und amerikanischen Lebens u. s. w. und im einsamen Schiffe sein, wo an menschenleeren nördlichen Buchten ein Forscher sanft den Boden des Meeres in der Höhe windet und seine Formen untersucht u. s. w."

Als Kant einmal sämmtliche Verhältnisse des Kreises analysirte, wurde er von der überraschenden Uebereinstimmung so gerührt, daß er, wenn ich mich recht erinnere, sogar von Thränen sprach. Nun klingt es wunderlich genug, an einen mathematischen Lehrsatz gemüthliche Regungen zu knüpfen, aber die Sache ist richtig: der intellectuelle Enthusiasmus beruht auf der Bewunderung darüber, daß die Welt der Erscheinung in ihrer ungeheuren Mannichfaltigkeit, in ihrer Fülle und ihren Widersprüchen der Ausdruck von Gesetzen ist, und daß alle Gesetze der Welt ein System bilden: er beruht auf der Freude, daß sich das Einzelne als das Allgemeine erweist.

Das Mitgefühl dieser Freude bewirkt, daß wir den minutiösesten wissenschaftlichen Untersuchungen Jacob Grimm's mit innerer Erregung des Gemüths folgen. Ich erwähne grade ihn mit besonderer Freude, weil sich aus seiner Art der Arbeit, die doch dem Neffen ein heiliges Vorbild war, manche von den Eigenthümlichkeiten desselben erklärt. Auch wenn Jacob Grimm das anscheinend Zufällige und Willkürliche untersucht, ist ihm stets das Bild des ganzen Organismus gegenwärtig, in dem jenes aufhört, Zufall und Willkür zu sein: er schneidet nie so, daß der Lebensnerv abrisse.

Es sieht wie ein Fehler aus in den kleinen Kunstwerken Herman Grimm's, daß die Reflexionen über die Art und Weise, wie man den Gegenstand behandeln müsse, nicht selten bedeutender sind als die Behandlung selbst. Der Rahmen ist glänzender als das Gemälde, die Pforte zu groß für das Haus und öfters in anderm Stil angelegt. Allein es handelt sich hier um eine bleibende Eigenschaft, die in der innersten Natur des Schriftstellers begründet ist, und in einem solchen Fall darf man einem bedeutenden Menschen gegenüber kaum mehr den Ausdruck „Fehler" gebrauchen.

In den kleinen Schriften Jacob Grimms findet sich dieselbe Eigenthümlichkeit wieder. Nur tritt sie nicht so stark hervor, weil die Gegenstände des ältern Gelehrten einen kleinern Raum einehmen: es handelt sich bei ihnen immer nur um Sprache und Sitten der deutschen Vergangenheit; was sonst vorkommt, ist Nebensache, und so ist zwischen der Einleitung und der eigentlichen Abhandlung ungesucht überall ein sachlicher Zusammenhang. Die Eigenthümlichkeit des Jüngern aber liegt darin, daß er mit seinen Gedanken und Empfindungen sich gleichzeitig in so vielen und entlegenen Gebieten des Wissens bewegt, daß man zuweilen durch den Uebergang von einem Gedanken zum andern überrascht wird.

Was ferner bei Jacob bestimmtes Wissen war, ist bei Her-

man oft nur Ahnung, inneres Bedürfniß des Geistes; es ist ihm eine subjective Nothwendigkeit, den einzelnen Fall im Licht einer Idee zu erblicken, und umgekehrt. Nicht immer bricht das Allgemeine durch das Individuelle mit Naturkraft durch: dann sucht er es, zuweilen mit Unruhe. Oft trifft er es so glücklich, daß man förmlich erschrickt, so schön ist der Ausdruck; ein andermal wieder weicht das gesuchte Bild zurück, und er greift nach einem neuen; um das richtige Maaß zu finden, wechselt er die Gesichtspunkte unaufhörlich: er sieht nach dem Gegenstand von allen Seiten, er beleuchtet ihn in allen Verhältnissen und Verkürzungen, nicht sowohl um den Gegenstand selbst in seiner ganzen concreten Fülle anschaulich zu machen, als um alle Gesetze ans Licht zu bringen, die sich in ihm verzweigen.

Ich sagte: die Beziehung des Einzelnen zum Allgemeinen ist bei ihm oft mehr Ahnung als Wissen. Es gilt das aber nicht von ihm allein. Nach meinem Gefühl vollkommen richtig schildert er das Tasten der eigentlichen, der erfindenden, der productiven Wissenschaft. Einzelnes festzustellen ist durch geschulte Arbeit möglich; aber was ihr die Hauptsache sein muß, die gesetzliche Combination desselben, das ist eine Function, die nicht nach wissenschaftlicher Methode erfolgt.

„Wahrhaft wissenschaftliche Forschung geht aus von Ideen, deren Herkunft wir nicht kennen. Ein geheimer Zusammenhang des Mannes und der Dinge, auf die er sich richtet, scheint von Anfang an nothwendig. Der echte Geschichtschreiber hat etwas von einem glücklichen Spieler, dem ein Dämon immer die Augen und die Hand auf die Zahlen zu leiten scheint, welche Treffer sind."

„Was wir an großen Gelehrten bewundern, ist nicht der ungeheure Vorrath ihrer Kenntnisse, sondern der dunkle Trieb, durch den geleitet sie zu sammeln begannen, und der sie in ihrem Geiste zu Resultaten der Erkenntniß ordnete; das Wunder, das

geschah, indem die Betrachtung der Dinge den Menschengeist zu einem schöpferischen Theil der Welt gestaltete. Die Ahnung des Ganzen, die ihm innewohnt, bildet den Gegensatz zu der ungeheuren Zersplitterung in einzelne Symptome, in die sich alles Leben auflöst, sobald wir es in den kleinsten Momenten betrachten wollen. Sie läßt uns die Welt, die in Staub zu zerfließen droht, wenn wir mit den Händen nach ihr greifen, so fest dennoch erfassen, daß nicht ein Atom ihrer Unendlichkeit verloren geht. Unsere Neugier nach rückwärts und vorwärts ist keine Spielerei ohne Zweck und Ziel: tragen wir ein Gefühl der Dinge in uns, so lernen wir sie kennen, und alles nimmt Gestalt an und wird wahrhaft."

Ich weiß nicht, ob der Verfasser in dieser letzten Stelle unmittelbar Jacob Grimm vor Augen gehabt hat: sie paßt aber auf ihn genau, und erklärt das wunderbare Phänomen, wie ein Mann so häufig die gemeinen Regeln der wissenschaftlichen Forschung übertreten und dennoch den ungeheuersten Fortschritt machen konnte, den unser Jahrhundert, ja man kann wohl sagen, den in dieser bestimmten Wissenschaft irgend ein Jahrhundert gemacht hat.

Das Eigne bei Herman Grimm ist nun, daß sein Enthusiasmus ihm selbst Gegenstand wird. Er ist Dichter und Kritiker; beides wächst nicht völlig zusammen, zuweilen tritt der eine, zuweilen tritt der andre Pol seiner Natur ausschließlich hervor. Das Einzelne ins Licht des Allgemeinen zu stellen, ist der Dichter wie der Kritiker geschäftig, und dabei wechseln beide oft ihren Standpunkt: natürlich ist dem Dichter das Bild, also das Einzelne, der Kritiker bringt durch Reflexion den allgemeinen Gedanken hinzu; dann aber bemächtigt sich auch der Dichter durch Enthusiasmus des Allgemeinen, und der Kritiker hat durch Forschung die Anwendung aufs Einzelne nachzutragen. Diesen Wechsel des Standpunkts muß man im Auge behalten, um manche scheinbare Widersprüche zu verstehn.

Die intellectuelle Genußfähigkeit ist bei ihm in einer Weise gesteigert, wie es in frühern Jahrhunderten kaum möglich war und er hat das tiefe Bedürfniß, diesen Genuß mitzutheilen, sich über ihn auszusprechen. Daher die entschieden subjective Färbung seiner Abhandlungen.

Es könnte das mißverstanden werden, da das Vorurtheil noch immer sehr verbreitet ist, jede streng wissenschaftliche Arbeit müsse trocken und langweilig sein, und folglich, was nicht trocken, und langweilig ist, sei unwissenschaftlich. Herman Grimm ist immer höchst anregend und unterhaltend; eben deswegen zweifeln sogenannte Kenner an seiner Gründlichkeit. Sie verwechseln die Arbeit mit dem Resultat der Arbeit. Herman Grimm weist die Arbeit nur selten vor: er drängt künstlerisch das Resultat zusammen, dem oft eine recht trockene und langwierige Arbeit vorangegangen ist.

Die subjective Färbung liegt nicht in der wissenschaftlichen, sondern in der künstlerischen Methode. Als Künstler sucht er oft die Dinge uns gegenständlich zu machen, nicht indem er sie selber zeichnet, sondern indem er seine Empfindungen ihnen gegenüber ausmalt. Ich wähle meine Beispiele aus „Michel Angelo".

Gleich zu Anfang. Er will uns Florenz und Athen vergegenwärtigen; wie macht er das? — Er steht zuerst ganz in der Ferne und beschreibt, was er zu sehn glaubt, dann tritt er näher, ganz nahe; der Eindruck ändert sich völlig. Er tritt wieder auf den alten Standpunkt zurück, und das erste Bild ist wieder da. Indem er sich nun über diesen Widerspruch Rechenschaft giebt, wird das, was wir sehn sollen, in uns viel deutlicher hervorgebracht, als wenn er es in der hergebrachten Weise beschrieben hätte.

Ferner Rom. „Man meint, als die Welt geschaffen sei, da hätte an dem Fleck der Erde, wo Rom steht, eine Stadt aus dem Boden wachsen müssen, auffprossend ohne menschliches Zuthun. Bei andern Städten könnte man denken: hier war einst

eine wüste Fläche u. s. w., bei Rom sind solche Gedanken fast eine Unmöglichkeit. Bei Berlin, Wien, Paris, könnte ich mir einen Sturm denken, der alles vom Boden abmähte, in Rom aber scheint es, als müßten die Steine sich selbst wieder zu Palästen zusammenfügen, wenn eine Erschütterung sie auseinanderrisse, als sei es gegen die Gesetze des Daseins, daß die Höhe des Capitols ohne Paläste, Tempel und Thürme sei."

So der Lyriker; nun folgt aber die ergänzende Kritik. „Es ist ein Uebelstand, daß man sich, um dergleichen Gedanken auszudrücken, fester Bilder mit begränztem Inhalt bedienen muß. Praktisch genommen sind es werthlose Gedanken: Rom kann einmal so gut wie Babylon und Persepolis mit Stumpf und Stiel ausgerottet werden. Dennoch liegt in diesen Phantasien ein Inhalt höherer Art, und die Nothwendigkeit ist vorhanden, sie zu sagen. Das Gefühl des Ewigen, Unvergänglichen sollte ausgedrückt werden, das uns in Rom beschleicht; die Liebe zu dieser Stadt aller Städte."

Warum ist es nothwendig, daß Herman Grimm das über Rom aussprechen muß? — Es ist eine subjective Nothwendigkeit, sein Gefühl zwingt ihn dazu, und wer ihn deßhalb der Uebertreibung ziehe, dem würde er mit Faust antworten: „Wenn ich empfinde, für das Gefühl, für das Gewühl nach Namen suche, keinen finde, dann durch die Welt mit allen Sinnen schweife, nach allen höchsten Worten greife, und diese Gluth, von der ich brenne, unendlich, ewig, ewig nenne —" ist es dann eine Lüge?

Es ist indeß nicht allein die Uebermacht des Gefühls, die den Künstler dem Kritiker voraustreibt, so daß dieser ihn erst einholen und nachträglich ergänzen muß: der Grund für ein starkes Colorit liegt zugleich in seiner künstlerischen Methode. Wenn man die Gegenstände nicht an sich, sondern durch ihren Reflex im Gefühl des Anschauenden malen will, so ist es nöthig, stärkere Farben anzuwenden, damit der zweite Reflex noch her-

auskomme. Da ferner ein solches Spiegelbild immer nur eine Allegorie sein kann, da Bild und Urbild sich nie vollkommen decken, so ist eine gewisse Freiheit in der Wahl der Vergleichungen, ja ein gewisser Wechsel derselben, der mitunter den Schein des Widerspruchs annimmt, gerechtfertigt. Freilich darf man diese Form der Darstellung nur schonend anwenden, weil sie, oft angewendet, das Bild ins Schillern bringt.

Zuweilen wenn er nach einem recht bezeichnenden Symbol seiner Ideen und Empfindungen hascht, das sich ihm immer wieder entzieht, klagt er das Medium der Darstellung an. „Man betrachte die Sprachen, wie diese heut allmächtigen Werkzeuge des geistigen Verkehrs abgenutzt und ausgenutzt sind, und wie sie in einem immer geringern Maße brauchbar werden, die tiefsten Gedanken des Menschen vollwichtig in sich aufzunehmen. Große Gebiete unsers Seelenlebens bedürfen neuer Gestaltung und neuer Worte. Man sehnt sich vergebens nach dem Munde, der sie ausspricht; man traut keiner Sylbe mehr, weil die Sprache zu viel eingebüßt hat von ihrer jungfräulichen Macht, und kaum mehr fähig ist das Geheimnißvolle zu bergen und zu bewahren."

In der Einleitung zum „Wörterbuch" sagt Jacob Grimm: „Wer unsre alte Sprache erforscht, sieht anfangs sich unvermerkt zu den Denkmälern der Vorzeit hingezogen und von denen der Gegenwart abgewandt. Je weiter aufwärts er klimmen kann, desto schöner und vollkommener dünkt ihn die leibliche Gestalt der Sprache; je näher er ihrer jetzigen Fassung tritt, desto weher thut ihm, jene Macht und Gewandtheit der Form in Abnahme zu finden." „Allein", setzt er hinzu, „auch die neue Zeit weiß schon ihren Anspruch zu erheben. Nicht nur ist der neue Grund und Boden viel breiter und fester als der oft ganz schmale lockere und eingeengte alte, sondern jener Einbuße der Form gegenüber steht auch eine geistigere Ausbildung und Durcharbeitung. Was

dem Alterthum doch meistens gebrach, Bestimmtheit und Leichtigkeit der Gedanken, ist in weit größerem Maß der jetzigen zu eigen geworden, und muß auf die Länge alle lebendige Sinnlichkeit des Ausdrucks überwiegen. Sie bietet einen ohne alles Verhältniß größeren, in sich selbst zusammenhängenden und ausgeglichenen Reichthum dar, der schwere Verluste, die sie erlitten hat, vergessen macht."

Mitunter freilich versagt Herman Grimm die Sprache, weil er ihr zu viel zumuthet, und dann wird er hypochondrisch; oft aber erweist sie sich ihm als ein gefügiges und mächtiges Instrument, auf dem er Passagen zum Ausdruck bringen kann, an die sich im vorigen Jahrhundert auch ein Virtuose nicht gewagt haben würde: und man merkt ihm an, wie herzlich ihn das freut.

Grimm hat für die deutsche Literatur den Ausdruck „Essay" eingeführt und durchgesetzt: der Ausdruck paßt hauptsächlich für ihn. Für ihn ist darum alle wissenschaftliche Arbeit ein Essay, weil er die Unendlichkeit der Aufgabe nicht bloß deutlich erkennt, sondern leidenschaftlich fühlt: er fühlt ebenso leidenschaftlich nicht bloß die Unzulänglichkeit seiner eignen Mittel, sondern der Mittel überhaupt, welche die Sprache bietet, um das Allgemeine und das Endliche in Zusammenhang zu setzen. Jeder Gedanke des Zusammenhangs schießt wie eine Ahnung in seinem Geist auf, und er ist reich an solchen Blicken; dann bemüht er sich, diese Gedanken in einander zu verschlingen. Was man aber von jedem Schriftsteller mehr oder minder sagen kann, der nicht nach der Schablone schreibt, gilt von ihm im eminenten Grad: er wird von seinen Gedanken beherrscht, sie kommen über ihn ohne Zuthun seines Willens, und es gelingt ihm nicht immer, sie zu leiten wohin er will.

Ueber diese Unfertigkeit des eignen und des menschlichen Denkens und Schaffens im Allgemeinen ergießt sich ein gewisser

Schmerz in den Ausdruck seiner Schriften. Man hat ihm gegenüber genau das Gefühl, das er gegen Lionardo ausspricht: grade dieser irrationelle Rest übt einen großen Reiz; man tritt dem Schriftsteller gemüthlich näher, auch wo es sich nur um wissenschaftliche Fragen handelt. Freilich würde es der Contrast allein nicht machen, sondern nur der Contrast zwischen einem unendlichen Wollen und einem großen, wenn auch an das Wollen nicht hinanreichenden Können.

„Ich nehme an, daß auf der Seele eines jeden ausgewachsenen Menschen die Summe alles Erlebten, seiner Erinnerungen, Hoffnungen, Befürchtungen und der Verhältnisse, die ihn täglich umgeben und zu einer nothwendigen Thätigkeit zwingen, mit einer gewissen Schwere lastet, und daß er sein Glück darnach bestimmt, inwieweit es ihm dann und wann gelingt, diesem Druck zu entrinnen und sich frei zu fühlen."

Diesem hypochondrischen Gefühl zu entgehn, wählt der Mensch verschiedne Mittel, das edelste ist das Studium der Kunst; es leistet ihm den Dienst „ihn empor zu heben über den Jammer des Lebens, und mit einem freien, kindlichen, hoffnungsreichen Strom zu durchschauern, als wären die Ideale des Lebens allein wirklich, und der Gang des täglichen Lebens nur ein bleierner Traum, der auf uns lastet."

Die großen Künstler „zeigen uns die Dinge wie sie sind: nicht wie sie ein verdrossener Blick an einem sonnenlosen Tage theilnahmlos ansieht, sondern wie sie dem unbefangenen Auge erscheinen müssen, während unsre Augen durch falsche Erziehung mißhandelt und verdorben, aus eigner Gewalt den ursprünglichen Glanz der Natur nicht mehr zu erkennen vermögen."

„Uns allen, die wir nicht mehr in den frühesten Anfängen der Lebenserfahrung verloren sind, erscheint die Kluft unendlich zwischen dem, was die handelnden Personen einer Dichtung auf ihrem idealen Gebiet zu Worten oder Thaten treibt, und dem,

was uns im gemeinen Lauf des Lebens zu handeln und zu sprechen zwingt. Dort die vollausklingenden ungestörten Gefühle, hier das ewige Abbrechen, der Mangel an Zeit und Stimmung. Wer von uns, der ein Amt oder eine eingreifende Thätigkeit hat, darf sich dem Anstoß seiner Gefühle und Leidenschaften hingeben!"

So empfindet eine künstlerische Natur, der es versagt ist, die Ahnungen und Träume der Seele in wirkliche Gestalt zu übertragen, die darum nur den Abstand des Ideals schmerzlich empfindet, und durch das Hervorbringen nicht beglückt wird. Die Hand ist nicht sicher genug, der Stimme des Geistes zu folgen.

Auch die Anschauung vollendeter Kunst befriedigt eine solche Natur nur halb; denn nur das Produciren beglückt. Man will auch gegen das vollendete Werk des fremden Künstlers sich productiv verhalten; man will es gewissermaßen nachschaffen. So fühlt sich Winckelmann als Künstler, wenn er den pindarischen Hymnus auf den vatikanischen Apoll anstimmt; aber doch nur halb, denn beschreiben ist nicht schaffen; aus der Syntheſe wird er stets wieder in die Analyse getrieben; aus der Kunst in die Wissenschaft, die er dann wieder künstlerisch genießen, zu einem Kunstwerk zu erheben sucht. Die einzige Form, in der das angeht, ist die Geschichte.

Für jeden, der nicht im Materialismus untergehn will, ist das Studium der Kunst und ihrer Geschichte eines der wichtigsten Geschäfte. Die Kunst ist die edelste Offenbarung des echten Lebens, in der Reihe der großen Künstler versinnlicht sich der Gang des Weltideals. Die Geschichte der Kunst hat die Aufgabe, darzustellen, welche Wandlungen das Ideal im Gemüth des Menschen durchgemacht.

Herman Grimm würde Schiller's „Künstler" vollständig unterschreiben, auch die Schlußwendung: er würde die Kunst nicht blos als das erste Bildungsmittel der jugendlichen Mensch-

heit, sondern als den letzten Abschluß der Cultur betrachten. Das Gefühl dieser Verwandtschaft mit den Ideen, für welche in den „Horen" Propaganda gemacht wurde, erklärt, abgesehn von andern Gründen, warum er in dem Bündniß zwischen Schiller und Goethe den Knotenpunkt der deutschen Literaturgeschichte findet.

Schiller hatte die Idee seines Gedichts aus Herder's „Nemesis" entnommen; Herder war es auch gewesen, der Goethe die erste Anregung gegeben. Aber nur die Anregung, da sich Herder nie ernsthaft mit der bildenden Kunst beschäftigte. Zur Reife kam sein Gedanke erst in Goethe's italienischer Reise.

Es wäre die würdige Aufgabe für eine Monographie, die geistigen Beziehungen zwischen Deutschland und Italien zu erörtern. Von der Völkerwanderung an bis zum Untergang der Hohenstaufen gipfelte unser Idealismus in Italien; dann folgte eine Periode der Trennung, die durch die Reformation auch auf das kirchliche Gebiet übertragen wurde. Mit Winckelmann beginnt die Wiederanknüpfung des alten Bandes, diesmal auf intellectuellem Gebiet, und von da könnte man Jahr für Jahr die Einflüsse nachweisen, welche der Aufenthalt einzelner Künstler und Gelehrten in Rom auf unsre Entwickelung ausübte. Goethe's italienische Reise war ein Wendepunkt unsers geistigen Lebens.

Nicht in dem Sinn, wie man es gewöhnlich nimmt. Auch H. Grimm hat sich verleiten lassen, die Einwirkung dieser Reise auf Goethe's Dichtung zu hoch anzuschlagen. Goethe schreibt einmal, er wolle seine Iphigenie nichts anders sagen lassen, als was sich für die Lippen der heiligen Agathe eigne, vor deren schönem Bild er kniete, und Grimm spricht ihm das nach: nur unter dem schönen Himmel Italiens hätte Iphigenie die classische Form gewinnen können, die wir an ihr bewundern. Aber Goethe's Ausruf war nur lyrisch gemeint: er konnte seine Iphigenie nichts weiter sagen lassen, da sie bereits alles gesagt hatte. Nur auf die Versification des Stücks (weiter ist nichts geändert) hatte der

Aufenthalt in Italien insofern Einfluß, als der Dichter dort Moritz traf, der ihm seine — beiläufig ziemlich anfechtbaren — Grundsätze der Prosodie beibrachte. Ich spreche es dreist aus: der Geist, den Goethe aus Italien mitbrachte, war dem Geist der Iphigenie diametral entgegengesetzt. Er war heidnisch, antichristlich, plastisch; er gab ihm die römischen Elegien ein, und führte ihn zu Christiane Vulpius; die Iphigenie war unter den Einflüssen des Christenthums, wie es Fräulein von Klettenberg bekannt, und der Frau von Stein gedichtet. — Wer nicht weiß, daß die wunderholde Idylle: „der Wanderer" 13 Jahre vor der Italienischen Reise geschrieben wurde, möchte sie für eine Frucht derselben halten; sie war eine Frucht der Sehnsucht.

Die italienische Reise gab dem Dichter Muße, die alten Schöpfungen — wol oder übel — abzuschließen, aber gezeitigt hat sie nichts.

Höchst folgenreich dagegen war sie für seine wissenschaftlich-künstlerische Lebensauffassung und für die des gesammten Jahrhunderts. Erst mit ihr beginnt jener Cultus der Antike und der absoluten Kunst, der uns jetzt irrthümlich so erscheint, als sei er immer dagewesen. Das Buch erschien zwar erst viel später, aber Goethe's begeisterte Briefe circulirten, und noch mehr wirkten seine mündlichen Erzählungen. Nun wurde Winckelmann neu entdeckt, seine heidnische Gesinnung gefeiert; Moritz, Fernow, Meyer, die Schlegel machten für Italien und die Antike Propaganda, Herder wurde halb gewonnen, Schiller ganz. Je weniger man die griechischen Dichter kannte, desto sicherer glaubte man an ihre Unfehlbarkeit: sogar das Schicksal wurde wieder zum Genius der Tragödie erhoben, die sich dem Trimeter nicht versagte und die Formen der homerischen Mythologie bis zum Ueberdruß anwandte.

Aber die Hauptsache war die pantheistische Auffassung der Natur und der Versuch, auch in der Wissenschaft den antiken

Geist der reinen Betrachtung und Beschreibung einzuführen, die Analyse durch die Synthese zu ersetzen. Schelling, Hegel einerseits, Ranke andrerseits, wurzeln mit ihrem Kunst- und Lebensgefühl in Goethe's italienischer Reise. Das geistige Leben Deutschlands wurde freilich etwas aus seinem natürlichen Strom gelenkt, aber mit ungewohntem Glanz erfüllt; bei Goethe blieb es dauernd: das Herz geht ihm auf, sobald er darauf zu reden kommt.

Die in der italienischen Reise gewonnene Anschauung sollte die bisherige Muse der deutschen Poesie, die titanische Sehnsucht, durch das gesättigte Lebensgefühl der Antike ersetzen; aber wiederum machte die deutsche Natur sich geltend: auch die Antike wurde wieder in die Ferne gerückt und als Sehnsucht, als Contrast empfunden. So construirte Schiller das Recht der sentimentalen Gattung, die Schlegel das Recht der Romantik, der Poesie des Contrastes.

Aehnlich steht Herman Grimm zur Antike. Ehe er Italien kannte, schrieb er den Essay über Rafael und Michel Angelo, der an Reife bei weitem hinter dem spätern Werk zurücksteht, durch jugendliche Frische aber und Begeisterung anzieht: er schrieb ihn aus der Sehnsucht heraus. Das Ideal der Griechen ist ihm nicht mehr ein lebendiges, der Reiz desselben liegt zugleich in der Ferne.

Sein ältester Essay — älter als die Novellen — beschreibt die Venus von Milo. — „Was sagt der Künstler durch sein Werk? — Nicht nur das Antlitz redet, alles spricht an ihm, von den der Arme beraubten Schultern herab alle die Linien, um Leib und Busen spiegeln sich in unserm Blick, wie die Verse eines reizenden Gedichts sich uns in das Ohr schmeicheln. Was aber erzählen sie? — Was Homer uns erzählt und Aeschylos und Sophokles. Mährchen, bezaubernde Gedichte von der Schönheit eines verschwundenen Volks und dem Glanz seines Daseins, die uns entzücken, wenn wir uns zu träumen sehnen, die in erhöhtem Maß uns beglücken, wenn das Glück schon da ist: heitre,

liebliche, ernste, donnernde Musik, nicht aber das Glück, die Liebe, den Schrecken selber tragen sie in unsre Seele hinein. Keine Verse des Sophokles oder Pindar, die uns erschütterten wie Goethe und Shakespeare; keine Erinnerung an die Ideale des eignen Busens, wenn Antigone spricht und handelt oder die Venus von Milo dasteht. Prachtvolle Gestalten, aber Schatten, die, losgelöst vom Lebendigen des heutigen Tags, nicht mehr aus Fleisch und Blut gebildet erscheinen, wenn Goethe's Iphigenia oder Shakespeare's Julia neben ihnen erscheinen, aus deren Worten jedem das Liebste zu klingen scheint, das von der liebsten Lippe zu hören uns entzückte. Aus Rafaels Madonnenaugen sehn uns Blicke an, die wir verstehn; wer aber erhoffte das von griechischen Gestalten? die Griechen, die für sich und ihr Jahrtausend gearbeitet, vermögen unser Herz nicht auszufüllen. Seitdem sie nicht mehr gedacht, gedichtet, gebildet, sind weltbewegende neue Gedanken aufgekommen, unter deren Einfluß das Kunstwerk mit entstanden sein muß, das uns bis in die Tiefe ergreifen soll. — Eine seltsame Kälte haucht die Geschichte der antiken Welt aus. Kühl wie schattige Wälder im heißen Sommer erscheinen die Massen, einsamer und unverbundener die Einzelnen. Etwas Starres hat das Leben, das sie führen, wie der Gang eines Kunstwerks. Charaktere seh ich von so fester Prägung, daß die unsrigen verschwommen dagegen erscheinen; das aber fehlt, was das Element unsrer Tage ist, was in seinem Extrem Schwärmerei, Melancholie, Schwermuth, in sanfterem Grade Stimmung, Sehnsucht, Ahnung genannt wird. Sie leben und sterben ohne Scrupeln, und ihre Philosophie kommt nicht aus dem Nebel, um sich in Nebel wieder zu verlieren. Kein Gefühl nicht zu befriedigender Sehnsucht läßt sie den Tod wünschen, als Befreiung zu höhern Gedanken, sondern Abschied nehmend vom Leben, nehmen sie Abschied zugleich von der Sonne, und steigen ruhig in die kühle Dämmerung der Unterwelt. Es ist, als hätte

von der schattenhaften Ruhe, der sie dann ganz verfallen sind, ein Hauch im Leben schon sie umgeben und ihre Gedanken gleichmäßig frisch erhalten. Sie wissen nichts von dem rastlosen Trieb, der uns ungewissen Ereignissen entgegendrängt, sie kannten das nicht, was Goethe das Dumpfe in seiner Natur nennt, das Auf- und Absteigen in klarer und verhüllterer Erkenntniß, die Trauer, die der Anblick des Vollendeten in unsrer Seele weckt. Sie fühlten das nicht: von innern Schicksalen hin- und hergeworfen, in Zwiespalt mit sich, mit der Gesellschaft, mit den Gedanken der Zeit nach Ruhe zu suchen. Ihre Rechnung schließt immer klar ab, und die Gedanken derer, die anders empfanden, waren wie einzelne Gewölke, die niemals dem ganzen Volk vor die Sonne traten und seinen Himmel trübten. Wer von den griechischen Künstlern die Schönheit bilden wollte, stellte sie dar als etwas Ewiges mit unsterblichem Lächeln. Ihn durchschauerte das Gefühl nicht von der Vergänglichkeit des Irdischen, das in unsrer Seele beim Anblick der Schönheit die Freude anfrißt, die wir empfinden. — Dunkles Gewölk bildet bei uns den Hintergrund auch der heitersten Schöpfung. Unsre Meister müssen uns verwandter sein, als die der Alten. Goethe und Shakespeare sind mir unentbehrlich, die antiken Dichter gebe ich Preis gegen sie, wenn ich zu wählen hätte."

Grimm faßt den Geist der modernen Poesie genau so auf, wie Schiller in seiner Abhandlung über das Sentimentale. Er findet ihn zuerst kräftig ausgedrückt bei den Künstlern der Renaissance z. B. Lionardo da Vinci. „Welch eine Luft umweht diese Gestalten, welch eine Begier, zu wissen, wieviel die bewußte Kunst hier gethan, wieviel das eigne Herz des Malers an dem Reiz des Bildnißes schuldig sei. Jene grübelnde Neugier wird thätig in unserm Geist, die alsbald zu fragen und Vermuthungen zu schmieden beginnt. So war uns grade zu Muth bei Goethes Gedichten. Es scheint unmöglich, daß sie nicht ganz

und gar als Theile seines gelebten Lebens entstanden seien. Dies räthselhafte Wesen, dies aller Erklärung spottende, unsern Scharfsinn demnach stets wieder aufregende Geheimniß ist der ausschließliche Besitz der Werke, die von „großen" (Grimm will eigentlich sagen: von „modernen") Künstlern geschaffen sind."

Der innere Widerspruch im Leben dieser Künstler der italienischen Renaissance wird noch getragen durch einen äußern. Ihr Streben war das reinste, idealste und erhabenste; ihre Existenz berührte die Unsittlichkeit des gemeinen Lebens. Noch heute befremdet dieser innere Contrast zwischen der Noblesse der italienischen Natur und der Zucht- und Rechtlosigkeit des sittlichen Lebens jeden Reisenden. Goethe und Humboldt nehmen die Sache heiter; ihnen verstärkte sich der Reiz der Ruinen durch diese Schlingpflanzen und Moose der sinnlichen Umgebung, während Niebuhr mit dem ganzen sittlichen Ernst des Nordländers der Unsitte zu Leibe ging. — Erklärt wird die Sache weder durch das Behagen noch durch die Moral. — Wie ging es zu, daß eine sixtinische Madonna geschaffen werden konnte, wo Lucretia Borgia ihr Wesen trieb?

„Es giebt", sagt Herman Grimm, „sogenannte ruhige Zeiten, innerhalb deren dennoch die besten Handlungen wurmstichig erscheinen, während in andern Epochen offen daliegende Verdorbenheit, Fehler, Unrecht, Laster und Verbrechen nur die Schatten eines großen erhebenden Gemäldes bilden, dem sie erst die rechte Wahrheit verleihen. Je tiefer die dunkeln Stellen, je heller die leuchtenden; eine unverwüstliche Kraft scheint beide zu bedingen und zu bedürfen: es wird uns klar, dieses sei das wahre Dasein; so möchten wir leben und handeln, das mit erringen, dort mit gekämpft haben." — So ist es in dem Florenz des 16. Jahrhunderts. — „Man wird, wenn man sich mit der Geschichte der romanischen Völker lange beschäftigt hat, ohne es verhindern zu können, in moralischen Dingen zu einem künstlichen Standpunkt

hinaufgetrieben. Man sieht, wie das Schöne, oft selbst das Gute und Große aus den frevelhaftesten Verhältnissen und Menschen aufsprießt, und man hört endlich auf zu verurtheilen. Man betrachtet blos. Die Gerechtigkeit scheint es zu verlangen. — Es ist wahr, der moralische Zustand des Landes erscheint unerträglich für unser Urtheil. Vergleicht man unsre Tage, die von vielen verwirrt und haltlos gescholten werden, mit den damaligen Zeitläufen, so scheint der heutige Zustand ein ideal harmonisches Gefüge, wo Wahrheit, Würde und Langmuth das Scepter führen, wo alle unedle Leidenschaft ihr Gift und selbst das Geld seinen Zauber verloren hat. Das zwingende Gefühl politischer Sittlichkeit, das in den Gemüthern erwacht ist, berührte damals auch nicht die entferntesten Ahnungen der Menschen."

Es ist von Interesse, Grimm's Auffassung mit der von Jacob Burkhardt zu vergleichen, dessen Werk ein ganz neues Licht auf die italienische Renaissance geworfen hat. Beide Schriftsteller haben ein reines und volles Auge für die Schönheiten der Renaissance; beiden wird es wohl, ja sie schwelgen in den Erinnerungen dieser farbenreichen Periode. Aber Burkhardt geht so ganz in seinen Gegenstand auf, oder wenn man will, er ist in seiner Bewunderung so objectiv und realistisch, daß man sein eignes sittliches Ideal darüber vergißt; man wird an seiner Hand ein Zeitgenoß der Borgia. Grimm bleibt auch in seinem Enthusiasmus der Deutsche, der Idealist: es kommt ihm nicht blos darauf an, die Pracht der Renaissance zu zeigen, er sucht die Ideale auf, die aus den Farben leuchten, er grübelt über den Contrast zwischen dem sittlichen und dem künstlerischen Eindruck jener Zeit. Einer der schönsten Abschnitte des „Michel Angelo" ist der, welcher sich über diesen Contrast zu verständigen sucht.

„Es ist den romanischen Völkern eigen, das Reich der Religion körperlicher zu empfinden, als uns möglich wäre. Bei uns fallen Religion und Sittlichkeit zusammen, bei den Romanen sind

es getrennte Gebiete. Es ist bei ihnen möglich, daß in demselben Manne ungeheure Verworfenheit in Moral und Politik verbunden ist mit Geschmack, Liebenswürdigkeit, ja sogar mit Eigenschaften des Herzens, die vereinzelt betrachtet einen blendenden Schimmer über den Charakter verbreiten. In der Auflösung aller sittlichen Zustände, in dem Mittelpunkt der Verderbniß, wurde M. Angelo's Pietà geschaffen, und tief empfunden in ihrer Schönheit. — Das Reich Gottes, das in unsrer Seele jeder Gestaltung widerstrebt, ist den Romanen ein über den Wolken gelegenes Reich, ein ideales Abbild menschlichen Treibens enthaltend. Die Verzückung ist der Weg, der dahin führt ... Uns zeigt sich das Heilige mehr in Gedanken und Thaten. Den Romanen verschwimmen in dem Maße, als sie das Körperliche klarer vor Augen sehn, die Gedanken zu allgemeinen Gefühlen; und diese Gefühle, die weniger aus dem, was täglich gethan und gedacht wird, entspringen, sondern wie eine ewige höhere Atmosphäre über ihrem Herzen schweben, sind ihnen nothwendig wie die Luft, die sie athmen. Auch in jenen Zeiten der höchsten Verderbniß mangelten sie nicht." Ja für das Verständniß gewisser Züge der christlichen Religion waren jene Zeiten geeigneter als irgend eine der spätern.

Die deutschen Romantiker in ihrer spätern Zeit hatten die Theorie aufgestellt, Rafael und die Andern hätten darum gut gemalt, weil sie geglaubt, d. h. das katholische Dogma im Herzen getragen hätten; man würde wieder gut malen, wenn man wieder glaubte, d. h. katholisch würde. Vielmehr haben Rafael und Michel Angelo das alte Kirchenthum, statt es blos zu conserviren, mit den Idealen ihrer Bildung, d. h. der Antike durchdrungen, sie haben es organisch weiter gebildet, indem sie Typen der christlichen Mythologie schufen. Nicht daß es eine reine Erfindung gewesen wäre: sie verkörperten die Ideale, die im Volk, d. h. in den edlern Gemüthern des Volks schlummerten; und die Zeit

war gekommen, wo der Geist seine Organe in der Bildlichkeit suchte.

„Was war der innerste Grund der Blüthe der italienischen wie der griechischen Kunst? Der Drang, Dinge darzustellen, nach denen das Volk begehrte, und die ihm auf keinem andern Weg nahe gebracht werden konnten. Kein Schriftsteller hätte zu den Zeiten Lionardo's, Rafaels, Michel Angelo's in Worten sagen können, was deren Gemälde geben."

„Dante schuf, indem er die Gestalten des heidnischen Alterthums zu seinem christlichen Göttermythus umschmiedete, eine neue Welt für die romanischen Völker. Das vorher mystisch Verschwimmende begabte er mit festen Leibern, Himmel und Erde baute er neu auf. Aber nur für die Phantasie, bis Michel Angelo kam und den fließenden Strom der Verse zu Gestalten gefrieren ließ. Jetzt erst besaßen sie volle Sichtbarkeit, von nun an gab es feste Bilder, von denen wir heute noch den Himmel der romanischen Völker erfüllt sehn."

Die Gestalten Michel Angelo's lehnen sich an Savonarola, die Gestalten Dürers und Cranach's an Luther. Die einen reformirten im Italienischen Sinn, im Geist der wiedererweckten Antike: die andern folgten dem Zug ihres deutschen Gemüths. Beide waren historisch in ihrem Recht, denn beide handelten aus ihrer innersten Natur heraus; wir Deutschen gehören unsrer Geschichte nach zu Luther, obgleich wir uns die Freiheit, Bildung und Unbefangenheit erhalten oder erwerben sollen, auch was außer uns liegt, zu verstehn und zu genießen. Wir werden das Fremde um so reiner und unbefangener genießen, je fester wir uns seines Gegensatzes bewußt bleiben.

„Dem deutschen Geist", sagt H. Grimm, als er M. Angelo's „jüngstes Gericht" vor uns aufrollt, „widerstrebt es, das in fester bildlicher Gestaltung zu erblicken, was sich in Gedanken nicht einmal erreichen läßt. Nur Ahnungen, die wie der Himmel über

uns je nach dem Stand der Sonne ewig ihre Farbe wechseln, sind hier das Erreichbare. Schon das verhindert uns, in linienumzogenen, farbigen Bildern das zu denken, was über die Grenzen des Menschenlebens fortlebt, daß wir zu genau die sich ändernde Auffassung der verschiedenen Epochen kennen, und die Ueberzeugung sich uns aufdrängt, wie alles Bildliche nur das Product einer bestimmten Zeit sei, deren Anschauungen, auch wenn sie hunderte von Jahren dauern sollten, einmal ihre glaubenerweckende Kraft verlieren." — „Es ist schwer, über solche Dinge zu reden, wenn nicht unmöglich. Unser Gefühl darüber wohnt in einer Tiefe, die mit klarem Licht zu erfüllen nicht gelingen kann. Noch wagen wir freilich nicht, die körperlichen Bilder, die uns als heilige Vermächtnisse überliefert sind, ganz für Schatten zu erklären; aber wie der Gang der geistigen Entwickelung sich mir darstellt: immer blässer müssen diese Vorstellungen werden und Andres muß an ihre Stelle treten, das als Symbol der ewigen Dinge gilt. Denn ohne Symbole, seien es sichtbare Bilder oder Gedanken, beruhigen wir uns nicht, mag uns auch noch so deutlich werden, daß alles Symbolische nur ein Gleichniß sei: leer für den, der den Inhalt nicht selbst aus der eignen Seele in sie hineinlegt. So aber wie das jüngste Gericht an der Wand der Sixtinischen Kapelle steht, ist es für uns kein Gleichniß mehr, sondern ein Denkmal des phantastischen Seelenlebens einer vergangenen Zeit und eines fremden Volks, deren Gedanken nicht mehr die unsrigen sind."

„Mit derselben unerbittlichen Consequenz zerbrach damals das Alte in sich und gewann das Neue die Oberhand, wie in unsern Zeiten dieses Neue, das in jenen Tagen gebildet ward, als alt und unfruchtbar in sich abstirbt, und abermals ein Neues an seine Stelle treten muß, das wiederum kommende Zeiten als abgethan zerstören."

So rückt denn auch der Geist der Renaissance, der im Ver-

hältniß zum Alterthum uns so verwandt schien, in die Ferne; auch ihre scheinbar so festen Gestalten kommen wieder in Fluß; was Michel Angelo gewollt und geglaubt, wird wieder ein schöner Traum.

Michel Angelo war ein Mann von großer Tendenz; sein Geist viel gewaltiger, als was er hervorbrachte. Dies sein inneres Leben und die Beziehung desselben zu den Geschicken der Menschheit ist es, was seinen Biographen vorzugsweise beschäftigt; mehr als was er in der Kunst geleistet. Er möchte in ihm lieber den großen Mann als den großen Künstler zeichnen — wie sollte auch in Worten die Bedeutung eines Malers oder Bildhauers wiedergegeben werden!

Aber es ist etwas in Grimm's Gemüth, was der Zeichnung starker Naturen widerstrebt. Eigentlich wird ihm nur wohl bei dem Großen, das in seiner eignen Seele verwandte Saiten anregt; jede unbedingte Thätigkeit — und diese ist von der Größe schwer zu trennen — hat für ihn etwas Schauerliches.

Bei einer frühern Gelegenheit (Bilder aus dem geistigen Leben", Bd. 1. S. 456) habe ich gesagt: „Glaube Niemand einen großen Menschen richtig gefaßt zu haben, der nicht einmal vor ihm einen Schauder empfunden hat. In der Größe liegt etwas Fremdes, Erkältendes und Dämonisches, wie nach der Sage der Alten in der Erscheinung der Götter. Die Berliner Straßenjungen, welche den alten Fritz am Stiefel zupften und vergnügt lachten, wenn der alte Herr ihnen gemüthlich mit dem Krückstock drohte, hatten wenig Ahnung davon, welche Welt zwischen dem Kreise, in dem sie sich bewegten, und der einsamen Seele des großen Königs lag."

Ich habe damit aber keine Kritik der Größe gemeint: so ist es nur in der Natur. Für große Menschen im historischen Sinn sind die Individuen gering, und ich glaube, sie entbehren ihre Theilnahme so leicht wie die alten Götter. Grimm meint es aber so, daß dieser Mangel des sympathischen Zuges die Größe min-

dert: man sieht es, wenn er von dem Künstler auf den Propheten, von Michel Angelo auf Savonarola übergeht.

Savonarola „vergaß, daß was die Menschen am meisten zwingt und bildet, nicht das gewaltsame Beharren auf einer scharf gezogenen Linie ist, die zu Gott leiten soll, sondern daß das unbewußte Aufnehmen eines freundlichen Beispiels, das leise Nachgehen, wenn das Gute und Schöne mit lockender Stimme redet, und das schmetterlingsartige Fortflattern, dem Göttlichen dennoch immer zugewandt, die Mächte eigentlich sind, die die Menschen geheimnißvoll aber sicher weiterführen." Auch der Glaubenseifer hat stets den Wechsel alles Irdischen in Betracht zu ziehn. „Das Ideal ist nichts Feststehendes, sondern das, was wir sehn im Gegensatz zu dem, was wirklich ist. Das Ideal wechselt, je nachdem der Geist der Menschen frei oder unfrei, ihr Auge geübt oder ungeübt ist. Das Ideal läßt sich dem Bilde einer geliebten Frau vergleichen, wie es dem vor der Seele steht, der von ihr bezaubert ist: was der Einzige, der sie liebt, erblickt, ist eine Erscheinung, die nur ihm sich aufthut."

„Wir Menschen leben in einer gewissen Unklarheit, deren wir bedürftig sind; die vorangehende Zeit beraubt uns um Gedanken, die kommende führt uns neue zu; wir vermögen jene weder zu halten noch uns dieser zu erwehren. — Wir sehen nur das Einzelne, die Zukunft ist unenthüllt, und es scheint jeder Tag jede Möglichkeit in sich zu schließen. Nur eine dunkle Ahnung zeigt in Momenten, was als unabwendbares Schicksal hereinbricht. Daß Michel Angelo eine leise Stimme gesagt, der Kampf sei vergeblich, und daß ihn das Gefühl manchmal durchschauert, seine Mühe sei fruchtlos, läßt sein Charakter vermuthen und seine Neigung, die Dinge schwer zu nehmen. Er und die Besten neben ihm bezweifelten nicht, was kommen müsse. Das Mitgefühl erregen sie in unsrer Seele, mit dem wir die Helden einer Tragödie sinken sehn." —

Ich bin bei der Darstellung von Grimm's Lebensansicht an den Punkt gekommen, wo das Geheimste seiner Sehnsucht hervortreten muß, die ihn zur Geschichte führt. Die Kunst selbst ist ihm nur ein Symbol für den Geist der Völker und Zeiten, aber auch dieser Geist ist nicht das Letzte, was er sucht.

„Ein Kunstwerk ist wirksam heute nicht durch das, was es darstellt, sondern dadurch, daß es zeigt, wie ein bestimmter Künstler die Dinge auffaßt. Grade er und kein andrer. Nur das erweckt Theilnahme heute, was als Offenbarung eines Charakters erscheint." In diesem Sinn fühlt sich Grimm so recht als einen modernen Menschen.

„Das Leben wäre zu traurig und unverständlich, träten nicht immer wieder glaubwürdige Männer auf, die uns das Vertrauen einflößen, es sei schön und begreiflich, sobald es nur recht aufgefaßt wird."

„Die Geschichte ist die Erzählung der Schwankungen, die im Großen eintreten. Unser Trieb, Geschichte zu studiren, ist die Sehnsucht, das Gesetz dieser Fluctuationen und der sie bedingenden Kraftvertheilung zu erkennen, und indem sich hier unserm Blick Strömungen sowohl als unbewegliche Stellen oder im Sturm gegeneinander brausende Wirbel zeigen, entdecken wir als die bewegende Kraft gewaltige Erscheinungen, die mit ungeheurer Einwirkung ihres Geistes die übrigen Millionen lenken, die niedriger und dumpfer sich ihnen hinzugeben gezwungen sind. Es sind die großen Männer der Geschichte, die Anhaltspunkte für den in den unendlichen Thatsachen herumtastenden Geist; wo sie erscheinen, werden die Zeiten licht und verständlich, wo sie fehlen, herrscht unverwüstliche Dunkelheit."

„Jedes Menschen Werk und Einfluß hängt davon ab, inwieweit er fähig ist, selber groß genannt zu werden oder sich denen anzuschließen, die es sind."

„Das Studium der Geschichte ist die Betrachtung der Be-

gebenheiten, wie sie sich zu großen Männern verhalten. Diese bilden den Mittelpunkt, von dem aus das Gemälde construirt werden muß."

Unsre Zeit übt nicht bloß die Geschichtswissenschaft nach einer viel strengeren Methode als es früher geschah, sie reflectirt auch ernster und tiefer über die Bedeutung derselben. Zwei Ansichten stehn sich anscheinend schroff gegenüber, die eine vertreten von Buckle, die andre von Carlyle und Emerson. Die letzteren gehn von dem Satz Schillers aus: nur wenige Menschen zählen, alle übrigen sind Nieten; sie heben aus der unendlichen Fülle der Geschichte die wenigen Individualitäten hervor, die sie als groß, als wahrhaftig, als echt bezeichnen, alles andre lassen sie fallen. Bei Buckle dagegen kommt es zu Persönlichkeiten fast gar nicht; es wird uns die rastlose Arbeit des ungeheuren Ameisenhaufens gezeigt; wer sich daran betheiligt, erscheint gleichgültig, die Massenwirkung ist die Hauptsache.

Zwischen den beiden Ansichten ist gleichwohl eine Vermittelung denkbar. Wir stehn den großen Männern gegenüber nicht wie die Rationalisten des vorigen Jahrhunderts, die in ihrem Werk immer Zweck, Absicht, ich möchte sagen ein System des Handelns suchten. So analysirt Schiller Moses und Solon, so wurde Christus aufgefaßt. Durch Herder wissen wir, daß die großen Männer die Producte einer höhern Substanz sind, des Volksgeistes, der in ihnen all seine Kraft zusammenraffte und zu seinem classischen Ausdruck kam.

Herman Grimm hat sich mit Leidenschaft an Emerson angeschlossen; er theilt seine Auffassung ganz, er hat sie aber nicht von ihm gelernt, sie liegt tief in seiner Natur und seiner Erziehung. Das Glück stellte ihn bei der Geburt in die Mitte eines Kreises, in dem ihm das wirklich Große gemüthlich nahe trat, und das ist nöthig, um den Sinn der Pietät, der in jedem Menschen schlummert, zu wecken und zu nähren. Wenn

er überall in der Geschichte, ich möchte sagen mit Ungestüm, nach dem Großen sucht, so hat ihm die frühere Erfahrung das Auge für das Große geöffnet.

Ich glaube, mit seinem Verstand wird er sich im Wesentlichen der Auffassung Herders anschließen. Er sagt einmal ausdrücklich in der Abhandlung über Voltaire: „Zu der Zeit, wo er auftrat, war die Sprache zu einem Instrument von solcher Feinheit ausgearbeitet worden, daß das Erscheinen eines Mannes, der sich desselben mit voller Kraft bediente, eine Forderung an das schöpferische Genie der Nation war: ein Mann wie Voltaire mußte schließlich kommen."

Aber zuweilen treibt ihn das Gefühl über die Gränze hinaus. Das Persönliche ist ihm etwas so heiliges, daß er eine weitere Auflösung desselben ablehnt. In derselben Abhandlung findet sich eine merkwürdige Stelle über Homer. Schon daß sie dasteht, ist charakteristisch: gewöhnlich fällt einem bei der Henriade die Ilias nicht ein. Aber Grimm sagt ausdrücklich: „Die Ilias ist das Product erstaunlich dichterischer Berechnung; was Voltaire in seiner Henriade zu erreichen bestrebt war, das gelang Homer."

Das ist hier wohl mehr ein Ausbruch des Gefühls als der ruhigen Prüfung. „Es mußte gesagt werden." Es schießt weit über Wolf hinaus, und trifft nicht blos Herder sondern auch Goethe, der wiederholt auf das Walten des Bewußtlosen, auf das Nachtwandlerische im Dichter hinwies, schon für sein eignes Schaffen, in wie viel höherem Grade für das Schaffen des naiven homerischen Zeitalters! In dieser „Dumpfheit" waltet dann eben der Geist, der in dem großen Dichter stolzer und kühner seine Schwingen regt, der Geist der Nation. Diese Wechselwirkung des Bewußtlosen und des Künstlerischen im Homer wird wohl die moderne Forschung, auch wenn sie bei den Resultaten Wolf's nicht stehn bleibt, kaum wegläugnen. Nennt doch Herman Grimm selbst in der Abhandlung über Rafael die Künstler diejenigen,

„welche das Gefühl des ganzen Volks in sich vereinigen und aussprechen, deren Seele die Seele aller ist . . .; in denen der Wiederschein des allgemeinen Bewußtseins sich am reinsten abspiegelt . . ., die dem Volk seine eigne Seele am tiefsten, seine Sehnsucht am lockendsten zeigen"; „sie wiederholen ihm mit überraschenden Worten seine geheimsten Gedanken und lehren es seine eigne Sprache reden."

Mit Begeisterung malt Grimm den Glanz solcher Existenzen aus; ebenso lebhaft aber empfindet er die Schattenseiten dieses Glanzes. „Fremd auf Erden und dennoch einzig berechtigt sie zu bewohnen, glücklicher als die Glücklichsten, und unglücklicher dennoch als die Geringsten von uns, die wir nicht das Vollkommene ahnen und nicht wie sie deßhalb den Kummer fühlen, durch eine ungeheure Kluft von ihm geschieden zu sein, über die keine Brücke führt und keine Flügel tragen." Am schwersten empfinden sie die Einsamkeit, in der sie leben.

Friedrich der Große „sprach vielleicht niemals den tiefsten Inhalt seiner Seele aus, und wem das versagt bleibt, der ist unglücklich, auch wenn er sich daran gewöhnte."

„Immer wo wir das Leben großer Männer betrachten, ist das der schönste Theil ihres Daseins, wenn sie, mit einer ebenbürtigen Kraft zusammentreffend, außer sich selbst einen würdigen Maßstab für die Tiefe ihres Geistes finden — einen Menschen, von dem sie im ganzen Umfang ihres Willens verstanden werden, zu dem sie reden dürfen, ohne ihre Worte hinterher erklären zu müssen, der, auch wo sie nur den abgerissenen Theil eines Gedankens aussprechen, mühelos aus seinem eignen Geist das Fehlende ergänzt. Es gibt keine größere Sehnsucht als die, einem solchen Geist zu begegnen, kein größeres Glück, als ihn gefunden zu haben, keine größere Trauer, als auf das Glück verzichten zu müssen, sei es daß man es niemals genoß, oder daß es verloren ging."

Es ist daher seine Ueberzeugung daß alles Große einander anzieht: „Jeder sucht den auf, dessen Wesen ein Maßstab seines eignen ist."

Von diesem Satz ist er so erfüllt, daß es ihm Schmerz machen würde, wenn die Geschichte ihn nicht bestätigte. Fortwährend kommt er auf Verhältnisse zurück, die ihn zu erläutern scheinen, auf das Verhältniß zwischen Schiller und Goethe, zwi- Friedrich dem Großen und Voltaire, zwischen Rafael und Michel Angelo. So wenig wir von dem letztern wissen, wenigstens ist er glücklich über jedes Zeugniß, daß keine Nebenbuhlerschaft zwischen ihnen stattgefunden hat.

Freilich leistet in den meisten Fällen das Zusammensein nicht, was man sich von ihm versprach: starke Naturen stoßen sich ebenso ab als sie sich anziehn. Zwei für die Alleinherrschaft geborne Männer müssen eines Tages fühlen: persönlicher Verkehr sei nicht das, wofür sie gemacht sind, und doch können sie sich ebensowenig entbehren als ertragen: „etwas Ergreifendes liegt in diesem Zeugniß für die Armuth des Menschenlebens."

Der Geschichtschreiber wie der Dichter modelt bis zu einem gewissen Grad seine Gestalten nach dem Bilde, das in seinem Innern lebt. Stärker als in irgend einem Schriftsteller, der mir vorgekommen ist — ich nehme Heinrich von Kleist aus, an den er viel erinnert — lebt in Herman Grimm der Trieb der Sympathie, der Trieb verstanden zu werden. Ohne diesen Trieb kann er sich keinen großen, keinen vollen Menschen denken. Ohne diesen Trieb würde auch der große Mensch ihm unverständlich sein, er würde keine Sympathie in ihm erwecken. Bei Michel Angelo wird er erst froh, wenn er ihn mit der schönen Seele, mit Vittoria Colonna in Verhältniß gebracht hat.

Ich glaube, nicht jeder große Mensch ist so geartet. Wer herrscht — nicht über Sclaven gerade, findet in dem Gehorsam und der willigen Folge das genügende Verständniß, dessen

er bedarf. Wenigstens gehören zarte Verhältnisse, wenn sie vorkommen, nicht zum Charakter seiner Größe. War Friedrich der Große unglücklich, so war er es wenigstens nicht aus unbefriedigtem Drang nach Sympathie. Nicht verstanden zu werden, sondern zu wirken, ist der Drang welthistorischer Persönlichkeiten.

Wie wollten sie auch verstanden werden! da die Macht, die in ihnen wirkt, außerhalb der Grenze ihres eignen Bewußtseins fällt. Die Hingebung und Begeisterung der Menge gehört zur Sache, aber sie hat mit dem Verständniß nichts zu thun, sie ist blind, sie ist ein Naturproceß. Der Mythus formt und dichtet an dem Leben großer Männer so lange, bis sie in Einklang mit den Idealen der Nation gebracht sind; dann treten wieder der Verstand und die Forschung hinzu, ihn zu deuten und ins Wahrhafte zu übersetzen. Aber alle diese Forschungen führen uns selten in das Innerste der Persönlichkeit. „Das Geheimste bleibt verschwiegen, weil es überhaupt nicht gesagt werden kann. Unbedeutende Naturen verstehn diese Tiefe nicht; bedeutende sind zu sehr in ihr eignes Leben versenkt, um sie richtig zu erkennen."

„Wer mit bedeutenden Naturen dauernd in nähere Berührung kam, weiß nur zu gut, wie oft und peinlich oft das Irdische in ihnen das Geistige überwältigt. Hält man da nicht am Idealen unverbrüchlich fest, so droht es zu verschwinden, und jenes allein noch zum Maßstab des Urtheils zu machen." „Die heutige Sucht auf individuelle Züge, privaten Klatsch, sogenannte charakteristische Einblicke, hat eine Spiegelfechterei auf den Markt gebracht, die uns für den eigentlich großen Zug eines Menschenlebens oft fast blind macht." „Nicht was ihn mit uns auf eine Höhe stellt, sondern was ihn unerreichbar macht, ist unser Eigenthum an ihm."

Auch wenn alle Thatsachen festgestellt sein sollten, wie wenig erfahren wir über das innere Motiv derselben, auch wenn der der Held sein eignes Leben beschreibt! „Das Leben ist ein Ge-

heimniß auch für den, dessen Leben es war. In dem aber, was sich ihm selber offenbarte, lag soviel dunkles, unaussprechbares, so viel sündliches, das keiner erfahren darf, daß es sich niemals fremdem Auge enthüllen wird. Das Wirkliche berühren wir nur mit Schauder."

Die Ueberzeugung von der Unergründlichkeit einer wirklichen Seelentiefe steht bei Grimm einer ebenso unüberwindlichen Neigung des Gefühls entgegen, die mit jener oft in ein wunderbares Ringen geräth: der Neigung, grade in das Innerste und Geheimste des Lebens einzudringen. Wahrhaft anziehend sind für ihn nicht die vollendeten Künstler, sondern diejenigen, die man fragen muß. In seiner ersten jugendlichen Arbeit über Rafael und Michel Angelo versichert er: die sixtinische Madonna nehme dem Geist die Freiheit, dagegen ziehn auch unvollendete Werke Michel Angelo's mächtig an das Herz des Künstlers. „Ich folge ihm gern, so trübe Sterne seinem Pfad leuchten, statt mit Rafael im Licht ruhevoll zu liegen, das alles verleiht, aber nichts den eignen Gedanken zu erringen übrig läßt." —

Mit andern Worten: einen größeren Reiz üben die großen Menschen aus, die ihr Unglück fühlen und uns gewissermaßen zur Hülfe auffordern, als die Glücklichen, die nichts bedürfen. Wie in der Tragödie nicht das Handeln des Helden das ist, was uns beschäftigt, sondern sein Leiden, so will Grimm auch als Geschichtschreiber das Leiden des Helden zum Gegenstand haben.

Es ist nicht blos ein Jugendeinfall; er kommt im „Michel Angelo" darauf zurück. „Rafael klebt garnichts Absonderliches an, man späht umsonst nach dunkeln Ecken in seiner Seele, in denen die traurigen Gedanken sich fest nisten könnten wie Spinneweben in verlassenen dumpfigen Gemächern." — Und nach solchen dunkeln Ecken sehnt sich das Gemüth des Betrachtenden, um sich in ihnen fest zu nisten: was fragt der Vollendete nach der Theilnahme des Gemüths! — Die Frage, die Michel Angelo's

Schöpfungen an uns zu richten scheinen: was ging in der Seele vor, die so sich äußern konnte? haben Grimm zuerst zu seinem Hauptwerk angeregt.

Das Buch soll seine eignen Stimmungen und Empfindungen vor sich selbst und Andern motiviren; der großen Vergangenheit, der er seine Bildung schuldet, Dank abtragen, seiner Liebe und Sehnsucht Worte finden. Eine nervös reizbare, zu allem Hohen und Schönen feingestimmte Natur saugt sich gleichsam voll an den Herrlichkeiten eines fremden großen Lebens; sie sucht ihrer Empfindung durch die Darstellung gerecht zu werden.

Aber in der Darstellung Grimm's tritt eine eigenthümliche Polarität seiner Natur hervor. Ich habe noch bei keinem Denker ein so heißes gleichsam sehnsüchtiges Gefühl für das Lebendige, oder, was dasselbe sagen will, für das Freie und Persönliche, ich habe aber auch noch bei keinem Dichter ein so scharf analytisches mikroskopisches Auge für die Elemente gefunden, aus denen das Freie und Persönliche sich zusammensetzt. Mit Leidenschaft greift er nach dem Vollen; aber ebenso schnell fühlt er den Zwang, es zu scheiden. Er empfindet diesen Zwang mit Unbehagen, daher seine leidenschaftliche Begierde nach überwältigenden Mächten, die ihn von diesem Zwang befreien, die ihm das Bewußtsein der vollen Existenz aufdrängen.

Darum fühlt er selbst sehr lebhaft, daß dem Ideal, welches ihm vorschwebt, das Bildniß, welches er heraus bringt, nicht ganz entspricht. Er drückt sich einmal so aus: er habe an dem Fuß des Michel Angelo ein Lämpchen hingestellt, durch welches weder die Dunkelheit vollständig aufgeklärt, noch die Riesengestalt, die er zeigen wolle, vollständig sichtbar werde; man nehme nur einige Umrisse wahr. Ich möchte das Bild anders wenden. Das Lämpchen bleibt nicht am Fuß der Statue stehn, der Erläuterer geht damit von einem Punkt zum andern, und lädt uns ein, ihm zu folgen. Wir sehn einzelne Theile sehr fein und

sehr genau, nicht blos die Theile des Körpers, sondern auch die Umgebungen, aber wenn die Besichtigung zu Ende ist, sind wir doch auf unsre Phantasie angewiesen, uns das Ganze zu reconstruiren; nicht blos das, was noch fehlt, zu ergänzen, sondern auch die störenden Nebengedanken zu beseitigen.

Es ist eine ganz eigenthümliche Composition, die sich aus dem doppelten gleich starken Trieb erklärt, einmal in den geheimsten Kern der Persönlichkeit einzudringen, von dessen Erforschung doch eine geheime Scheu zurückhält, dann alles Einzelne in das Licht eines allgemeinen Gesetzes zu stellen. Das Buch besteht aus einer Reihe von Essays, oder, wenn man will, Excursen: über die Aufgabe der Geschichte, über den Begriff großer Männer, die Aufgabe der Kunst, die Bedeutung der Antike und der Renaissance, den Gegensatz zwischen Romanen und Germanen u. s. w., die regelmäßig an der Stelle im Leben Michel Angelos eingewebt werden, wo von etwas derart die Rede ist.

Aber die Excurse heben sich an Glanz und Bedeutung so gegen das Uebrige ab, daß sie die Aufmerksamkeit vom Faden der eigentlichen Handlung abziehn. Herman Grimm will aus dem Gesammtleben der Zeit seinen Helden näher erklären; das geht aber so weit, daß das Handeln und Schaffen Michel Angelo's oft nur wie ein einzelnes Phänomen dieser Zeit erscheint, und daß man an die Persönlichkeit garnicht mehr denkt. Ja einigemale sieht es fast so aus, als wäre sein Leben nur der Goldgrund, auf dem eine Reihe prächtiger Scenen und Charakterköpfe ausgeführt ist.

Das Buch gehört zu den reizendsten die ich kenne; ich kehre immer von Neuem dazu zurück, und schöpfe immer neue Belehrung und Erquickung daraus. Das Verständniß der Zeit wird mir um vieles klarer. Aber die Persönlichkeit des Helden tritt mir daraus nicht entgegen.

Die eigentliche Tragik in Michel Angelo's Leben war eine

sachliche: die Schöpfung, durch welche er das künstlerische Ideal zu seiner vollsten Blüthe brachte, trug zugleich den nothwendigen Keim der Entartung in sich. „Alles Weltliche in den Künsten ist ein später hineingetragenes fremdes Element. Aber seltsam: erst mit dem Eintritt des Weltlichen tritt die Blüthe einer Kunst ein. Erst wenn Einzelne erscheinen, die ihre eignen Gedanken im Anhang an das Allgemeine auszudrücken beginnen, wird die Freiheit möglich, die einer Kunst die höchste Entwickelung giebt. Die christlichen Madonnenbilder sind erst dann Kunstwerke, deren Anblick das Herz durchdringt, wenn die Maler, versteckt zuerst, die Züge einer geliebten Frau in das himmlische Antlitz hineinfließen lassen. Der Verfall der Malerei und Sculptur tritt ein, sobald das Heilige ganz verschwindet. Michel Angelo stand auf der Stelle, wo der Verfall begann."

Man bezeichnet in der italienischen Kunstgeschichte als Zeit des Verfalls nicht diejenige, in welcher die Talente heruntergingen, sondern diejenige, in welcher die bildende Kunst nicht mehr im Stande war und auch kaum mehr versuchte, die Ideen durch Gestalten zu symbolisiren. Der Verfall der Malerei berührt sich mit dem stolzesten Aufschwung der Dichtung; neben Montaigne, Rabelais, Tasso, Cervantes, Shakespeare verblaßt die bildende Kunst; das Wort steht in erster Reihe. Die Macht des Worts datirt von der Reformation.

„Durch die Erregung, mit der die Reformation die Gemüther erfüllte, wurde der Sprache eine Gewalt verliehn, die sie bald als den einzigen Spiegel gleichsam für die Geschichte der Völker erscheinen ließ, und es mußte von nun an das durch die Kunst an Gedanken zur Erscheinung Gebrachte zurückstehn neben dem, was geschrieben wurde. Rafael und M. Angelo beherrschen das 16. Jahrh.: im 17. steht die Literatur übermächtig da. Seitdem hat sich die Sprache zu solcher Herrschaft erhoben, daß es uns heute ganz unmöglich scheinen würde, es könne ein Maler oder Bild-

hauer durch seine Werke Eindruck machen auf das Volk, wie Schiller oder Goethe."

Auf die Entwickelung der Künste, der italienischen zumal, übte die Reformation einen verhängnißvollen Einfluß. „Wir wollten damals uns befreien von diesem Götterſaal voll geformter Bilder, die uns fremd sein müssen; den Romanen aber mußten wir erscheinen halb wie tempelschänderische Barbaren." Auch in unser Leben trat dadurch eine empfindliche Lücke ein. „Dem Romanen ist seine Unsterblichkeit in Bildern bereits vorausgezeigt. . . . Was besitzen wir Germanen dagegen? — Einsam muß jeder seinen Weg suchen. Eine stille Erwartung, nichts zu wissen, aber dennoch keine vergebene Hoffnung auf höheres Dasein gehegt zu haben ist alles, was an die Stelle jener festen strahlenden Bilder tritt."

Aber die wichtigste Aufgabe der Geschichte ist, festzustellen in welchen Organen der schöpferische Geist jeder Periode seinen höchsten Ausdruck fand. Indem die Reformation das Wort befreite und zur Macht erhob, hat sie jene große Literaturperiode eröffnet; die durch die Franzosen unter Ludwig XIV. die Welt beherrschte, die endlich das goldne Zeitalter der deutschen Dichtung hervorrief.

In diesem Ringen der Nationen sind zuletzt die Deutschen Meister geworden. Wie warm H. Grimm die Schönheit der Renaissance und der italienischen Kunst nachgefühlt — sein Glaube ist nicht auf Seite der Romanen. „Die germanische Race trägt den Sieg davon über alle andern. Die Zeiten sind vorüber, wo diese ihr gleichstanden; das romanische Wesen hat sich erschöpft und löst sich auf. Die Geschichte der neuen Zeit ist die der germanischen Völker, ihre Literatur wird die Welt beherrschen; wie bisher die romanische allbestimmend auftrat." Es ist das geschrieben nicht etwa nach dem großen Aufschwung, der jedem Deutschen ein gesteigertes Selbstgefühl gab, sondern bereits 1856, in der Zeit der ärgsten Reaction.

Grimm hat die Schönheiten des italienischen Lebens vollauf gekostet, aber er ist ein Deutscher geblieben, seinem Charakter und seiner Gesinnung nach; er hat unter den Pinien geruht, aber er ist der märkischen Kiefer nicht entfremdet. Der Landschaftsmaler hat jenseit der Alpen sein Auge geschult, das heimische Schöne zu verstehn: die kleine Novelle erläutert die Kunstgeschichte, und umgekehrt.

„Was uns heute entzückt an den Ruinen Roms und den Gemälden Rafaels, ist neben dem Genuß dessen, was wir sehn, mehr der Genuß dessen, was wir denken; der Stolz, daß wir leben und es zu würdigen wissen. Wer aber beneidet die Zeiten, in denen es entstand, und wünschte sich zurückversetzt in ihre Ketten und Banden?" — Man kennt das schöne Lied „an die Freunde", in welchem Schiller genau den nämlichen Gedanken ausspricht. Jene Stelle ist 1863 geschrieben, nach dem Michel Angelo: sie spricht also die reifere Anschauung des Verfassers aus.

Die große Vorliebe für die italienische Kunst täuscht Grimm selbst darüber nicht, daß die Nachbildung der Renaissance für Deutschland ein Irrweg war. „Die deutsche Kunst ist durch die Berührung mit den Italienern aus ihrer eigenthümlichen Bahn herausgedrängt worden Jahrhunderte lang, und lenkt erst heute in die alten Spuren wieder ein, die, dem germanischen Kunsttrieb entsprechend, uns weiterzuführen allein geeignet sind. Es giebt viele, welche, großgeworden in antiker und italienischer Anschauung, den heute einbrechenden Naturalismus für eine Verirrung halten: wenn sie die deutsche Kunst als etwas Berechtigtes in sich von ihren Anfängen ab verfolgen wollten, und ihr Bestreben erkennten, als Verkörperung deutscher Ideen dem Volk das zu geben, was unser Volk von der Kunst verlangt, so müßten sie in dem großen Wirrwar des heutigen Tages nichts als die Umkehr zu dem für uns Angemessenen und Natürlichen erblicken." — Würde Grimm diesen Satz tiefer erwägen, so würde sein Ur-

theil über das Verhalten des deutschen Volks gegen Cornelius milder ausfallen. —

Ich glaube nicht, daß es Herman Grimm gelingen würde, Cornelius, den er in seiner Art ebenso verehrt als Michel Angelo, auch nur als Künstler anschaulich zu charakterisiren. Alle Portraits kommen rein heraus, bei denen es ihm gelungen ist, sich der leitenden Triebfeder des Lebens zu bemächtigen und aus ihr das Leben zu construiren, so Carstens und Alfieri; in noch höherm Grad Dürer und Holbein: es ist ein kleines, aber liebes und heimliches Bild.

Die Verehrung und Begeisterung, wenn sie übermächtig wird, ist keine günstige Stimmung für den Porträtmaler — ich spreche von dem Maler in Worten. Sie verführt zum Idealisiren, d. h. zur Anwendung von Dimensionen, die über den Rahmen hinausgehn. Sie nimmt dem Maler die Freiheit, macht ihn befangen und schüchtern; er unterdrückt jedes Lächeln; jede Ironie, die doch zum scharfen Umriß nothwendig ist, scheint ihm Profanation, jeder Humor ist ihm zu kleinlich für den hohen Stil, da man doch die Menschen erst recht lieben lernt, wenn man über sie auch lächeln kann, da erst ein gelinder komischer Anflug mit der Größe versöhnt. Er wagt nicht, sich der Triebfeder zu bemächtigen, aus der er den Charakter in Bewegung setzen darf: das Persönliche erscheint so heilig, so unnahbar, daß er nichts von dem Eignen hinzuthun mochte. Die Ehrfurcht hemmt ihm die Hand; sie wagt sich nicht an den breiten Pinsel, der die Gruppirung der Züge schon von weitem deutlich erkennen läßt.

Man führt oft an, um die menschliche Natur zu verunglimpfen, daß boshafte Charakteristiken immer viel besser heraus kommen als begeisterte. Die Erfahrung ist richtig; aber sie hat mit der Güte der menschlichen Natur nichts zu thun. Das repulsive Verhalten schärft den Spürsinn, regt die eigne Thätig-

keit auf, macht sie freier, und erlaubt die Anwendung von Farben und Strichen, die man nicht ängstlich zu überwachen hat; es verstattet kleinere Dimensionen, die leichter zu umfassen und zu übersehn sind. Ist der Geschichtschreiber nur geschickt und hat eine eigne Phantasie, so sind selbst Caricaturen noch immer brauchbar. Es gibt z. B. keine tollere Caricatur, als die Macaulay von Friedrich d. Gr. entworfen hat; aber man sieht nicht blos das Bild leibhaftig vor Augen, sondern es ist auch gar nicht schwer, sich durch verändertes Licht aus diesem Zerrbild ein leidlich sichtbares Porträt zu construiren. Das Verhalten Macaulay's zu Friedrich macht ihn dreist im Construiren, es giebt ihm einen einseitigen Standpunkt, also eine bleibende Perspective.

Grimms bestes Porträt im photographischen Sinn ist das Voltaire's: er macht es darin im Grunde wie Macaulay. Er ist frei ihm gegenüber, er sieht scharf zu, das Komische versteckt sich ihm nicht, und indem er nach der Triebfeder sucht, den Charakter in Bewegung zu setzen, greift er kühn nach dem Kleinen. Die Virtuosität des Hasses tritt in die Mitte: brillant ist ausgeführt, wie die eigenthümliche Schnellkraft dieses Hasses, bei Voltaire's Gaben, der schönen Literatur eine neue Form gab; Voltaire als Franzose, und wie er selber angelegt war, bestimmt die Physiognomie der modernen Literatur.

Ein köstliches Genrebild, mit den feinsten und geistvollsten Zügen ausgestattet; ist es richtig? — Jedenfalls bedarf es einer Ergänzung. Grimm verschmäht, wie Ranke, zu sagen was jedermann weiß. Jedermann weiß, daß Voltaire's welthistorische Stellung in die Geschichte der Aufklärung, in die Bekämpfung des Aberglaubens gehört. Grimm hält deshalb für unnöthig es zu sagen. Aber freilich, wenn man dieses Licht in die Mitte stellt, wird die Perspective verändert: Voltaire's Fähigkeit des Hasses, gegen das principiell Schlechte gerichtet, gewinnt eine andre Farbe; sein Stil wird nicht letzter Zweck, sondern Mittel; seine große Zeit

ist nicht die, welche Grimm beschreibt, sondern die spätere, nach der Trennung von Friedrich: er hat durch die Gewalt seines Geistes die englische Philosophie zu einer Weltmacht erhoben, und damit ein neues Blatt in der Geschichte der Menschheit beschrieben. — Es ist sehr schwer, die beiden Hauptaufgaben eines historischen Porträts, das Persönliche und die allgemeine Bedeutung, gleichmäßig herauszubringen. Zum Porträt gehört, daß man das Individuelle, um es rein zu zeigen, isolirt, die Philosophie verlangt dagegen Festhalten aller Beziehungen; das Porträt verlangt Einheit der Perspective und Contraction des Lichts, die Forschung muß überall nahe treten.

Grimms eigentliche Richtung ist eine dichterische. Er würde in andern Zeiten den Versuch, Herzensirrungen zu beobachten und zu Kunstwerken zu gestalten, eifriger fortgesetzt und zum Mittelpunkt seines Lebens gemacht haben; die allgemeine Richtung der Periode wandte seine Augen und sein Herz den großen Contrasten der Weltgeschichte zu. Von der Wissenschaft, der er sich nun mit voller Seele ergab, hat er das Handwerk sich gründlich angeeignet, es ist ihm aber immer nur Mittel zum Zweck. Seine Aufgabe ist, wie der Dichter ein einzelnes Menschenschicksal sich zur vollen Gegenwart macht, so das Schicksal, das die Völker bewegt, zu sehn, mit zu empfinden und seine Begeisterung mitzutheilen.

Nicht jedem Arbeiter ist es vergönnt, die Arbeit zum Genuß, zum Kunstwerk zu veredeln; aber die Arbeit, auch die zweckvollste, wäre ein trauriges Geschäft, wenn nicht hin und wieder „glaubwürdige Menschen" kämen, den Sinn der Arbeit zu entfalten, das fertig Gewebte in vollem Glanz zu zeigen. Die goldne Zeit unsrer Literatur hat in der Synthese vielleicht zu viel gethan, man versuchte es damals hauptsächlich auf metaphysischem Gebiet, mit ungenügenden Vorkenntnissen; unser Wissen ist reicher geworden, die Kraft zur Synthese darf darüber nicht verkümmern.

Wenn ich bei seinem Roman von Velleitäten sprach, so ist das für ein Kunstwerk ein Verwerfungsurtheil, denn in der Kunst hat das Halbe keinen Werth. Anders ist es auf diesem gemischten Gebiet, in dem von Vollendung überhaupt keine Rede sein kann.

Zum größten Glück eines edlen Volks gehört die Fähigkeit des gebildeten Enthusiasmus. Ich wüßte wenig Schriftsteller der neuern Zeit, die glücklicher dafür gewirkt haben als Grimm. Ein reiches Wissen, ein bewegliches und doch festes Auge, allseitige Empfänglichkeit, und eine Liebe zum Leben, die keine Grenzen kennt. Ich erinnere noch einmal an die schöne Stelle über Rom. — Ist es nur die ewige Stadt, der die Liebe des Enthusiasten gilt? dieselbe Liebe, die ihn zum Reden zwingt, hat er zu Florenz, zu Athen, zu Nürnberg; er hat sie zu Goethe, zu Cornelius, zu Rafael, zu Dürer, zu Michel Angelo. Wo hört diese Liebe auf? — Wo das geistige Leben aufhört. — Sie umfaßt das ganze Leben mit einer Intensität, mit einer Wärme, die sich dem Gefühl des Lesers mittheilt, und sich verklärend über alle einzelnen Bilder breitet.

Georg Gervinus.

geb. 20. Mai 1805.
geſt. 18. März 1871.

Als Gervinus' Vorrede zur neuen Ausgabe ſeiner Literaturgeſchichte Gegenſtand heftiger Polemik wurde, hatte Niemand eine Ahnung, daß ihn uns ſo bald der Tod entreißen würde. Ich glaube aber, es bedurfte nicht des wehmüthigen Gefühls, das der Tod eines ſo bedeutenden Mannes hervorruft, nicht der Mahnung, daß man über Todte nur Gutes ſagen dürfe. Gervinus' Andenken erträgt die unbedingte Wahrheit. Es iſt uns ſchmerzlich geweſen, daß bei der nie geahnten Erhebung des Vaterlandes der Mann, der ſo viel gethan ſie vorzubereiten, ſich verſtimmt von ihr abwandte, aber an unſrer Achtung hat das nichts ändern können: er folgte dem Gewiſſen, das ihn in allen Phaſen ſeines Lebens geleitet hat. Selbſt über die Bitterkeit, mit der er ſeine Ueberzeugung ausſprach, konnten wir nicht zürnen, denn wir verſtanden wohl den Grund, das wehevolle Gefühl der Vereinſamung, der Scheidung von den alten Genoſſen; wir begriffen, daß er ſich an die todten Freunde zurückwandte, weil er mit den Lebenden nicht mehr Schritt hielt, und gedachten des alten Spruchs:

Wenn dich der Freund gekränkt, verzeih ihm, und verſteh:
Es war ihm ſelbſt nicht wohl, ſonſt that er dir nicht weh.

Die deutſche Nation ſchuldet ihm ein Ehrendenkmal, und ich wünſche, daß es in der Art zu Stande käme, die ſich für einen

Schriftsteller am meisten eignet: in einer gründlichen Darstellung seines Lebens und literarischen Wirkens.

Die folgenden Zeilen sollen nur einen einzelnen Punkt ins Auge fassen, seine Literaturgeschichte. Ich gehöre zu der Generation, die von jenem Werk am stärksten ergriffen wurde, die, als es erschien, studirende Jugend war. Wir alle, die wir in diesem Fach arbeiten, betrachten uns als Suchende. Jeder bemüht sich von seinem besondern Standpunkt aus den Weg zu dem Ziel zu finden, das uns mehr oder minder deutlich vorschwebt. Daß wir auch da, wo wir an dem ersten Pfadfinder, der zugleich die Aufgabe am umfassendsten und kühnsten gefaßt, Kritik ausüben, unsern eignen Leistungen gegenüber die angemessene Bescheidenheit empfinden, scheint mir so selbstverständlich, daß es geschmacklos wäre, es besonders hervorzuheben.

Die Art, wie vor Gervinus Literaturgeschichte geschrieben wurde, ist durch ihn keineswegs beseitigt. Es wird immer nothwendig sein, in vollständigen bequemen Handbüchern das, was man über die Literatur weiß, dem Nichtwissenden zugänglich zu machen. Auch der Gelehrte wird nach wie vor encyklopädischer Werke bedürfen, in denen er für das ungeheure Material, um das es sich handelt, wenigstens die Registratur vorfindet, und der Nichtgelehrte wird dankbar sein, wenn man ihn in kurzen und ansprechenden Uebersichten mit den Hauptsachen bekannt macht, mit dem Inhalt der Werke, mit dem Leben der Verfasser, und ihm zu eigner fruchtbarer Lectüre Anleitung giebt. Für diese Leser ist Gervinus' Werk nicht bestimmt. Er hat es vielmehr auf ein darstellendes Kunstwerk abgesehn, in welchem, und das ist das Eigne seines Unternehmens, zugleich die Kunst, richtig zu urtheilen, eine wissenschaftliche Begründung empfangen soll. Die Literatur ist ihm nicht eine Reihe zufällig neben einander stehender schöner Erscheinungen, sondern ein organisches Ganze, das, bewußt oder unbewußt, durch einen allgemeinen Zweck bestimmt wird,

und diesen Zweck soll die Geschichte zeigen. Sein Werk hat ausgesprochen einen teleologischen Charakter.

Wenn ein groß angelegtes Unternehmen wirken soll, so muß ihm die Zeit Empfänglichkeit und eine gewisse Reife entgegen bringen. Das war der Fall in den Jahren 1838 bis 1840. Es war ein Wendepunkt in der deutschen Literatur. Mehr und mehr verbreitete sich das Gefühl, daß man sich zu lange und zu eifrig im Aether bewegt habe, daß es Zeit sei, sich auf der Erde umzusehn. Mehr und mehr wurde man der Reisen in die Fremde, der Nachgrabungen in der Vergangenheit müde, und sehnte sich nach handgreiflicher deutscher Realität. Man ahnte, daß in der bisherigen Poesie, dem größten Stolz der Nation, irgend ein Fehler stecke, und konnte sich doch den alten Voraussetzungen und Interessen nicht entziehn. Die frühere Literaturgeschichte hatte die Periode Bodmer-Gottsched „das Zeitalter widerstrebender Meinungen" genannt; weit treffender ließ sich dieser Ausdruck auf die jungdeutsche Periode anwenden. Literarische Streitigkeiten waren zu allen Zeiten vorgekommen, jetzt aber wurden sie Herzenssache, Hauptgeschäft des Lebens, und man ging nicht bloß den Erscheinungen, sondern den Principien zu Leibe. Die Polemik der Romantiker war in einem engen Kreise geblieben, außerhalb desselben wenig beachtet; die Jungdeutschen regten das Publicum in allen Classen auf. Jeder Dichter, jeder Philosoph wurde zugleich Kritiker, und da mit dem Bedürfniß zu widerlegen auch die gute Absicht verknüpft war, den Gegner zu verstehn, so ließ sich jeder Kritiker ein wenig auf Literaturgeschichte ein. Heine leistete in seiner „Geschichte der romantischen Schule", so leicht hingeworfen sie aussieht, für das Verständniß des innern Zusammenhangs mehr, als in den letzten dreißig Jahren von den Gelehrten gethan war. Gutzkow, Laube, Mundt, jeder suchte sich auf seine Art die Literaturgeschichte zu construiren, und mit den Dichtern wetteiferten die Philosophen: die Berichte von Rosen-

kranz und Ruge in den Halliſchen Jahrbüchern über die romantiſche Schule gingen dem letzten Band von Gervinus, in welchem die Hauptſchlacht geſchlagen wurde, voraus.

Es war alſo das allgemeine Bedürfniß vorhanden, ſich über den Werth der vergangenen Literatur für die neue Zeit zu orientiren, und für das allgemein empfundene Bedürfniß der Kritik feſte und bleibende Grundſätze zu finden. Ein Buch wie das von Gervinus mußte kommen; daß es aber ſo ſchnell und ſo durchgreifend wirkte, lag an der geiſtigen Eigenthümlichkeit ſeines Verfaſſers; es lag, um dies gleich vorauszunehmen, ebenſo in ſeinen Fehlern wie in ſeinen Vorzügen.

Freilich erfolgte die Wirkung am wenigſten bei denen, welche in der Literatur bereits Poſition genommen hatten. Den einen, die, von Pietät gegen die ſogenannte goldene Zeit erfüllt, nicht bloß dem „Fauſt“ und „Wilhelm Meiſter“, ſondern auch der „Blauen Blume“ ein ſehnſuchtsvolles Andenken bewahrten, ging Gervinus viel zu wenig ſäuberlich mit ihren Lieblingen um; ſie regten ſich nicht laut, aber ſie machten ihrem Mißvergnügen in ſtillen Seufzern Luft. Den Gelehrten aus der alten Schule machte die geräuſchvolle, gewiſſermaßen demagogiſche Art, in welcher Gervinus die althergebrachte Technik durcheinander wühlte, großes Unbehagen; es gefiel ihnen nicht, daß die Wiſſenſchaft auf den Markt ging, daß ein angeſtellter Profeſſor, ein Mann der gründlichſten Fachbildung, ſich mit den Journaliſten auf einen Boden ſtellte. Die Jungdeutſchen endlich waren am ſchlimmſten daran. Manches bei dem neuen Kritiker mußte ihnen als verwandt einleuchten; daß er aber über ihre eignen Beſtrebungen noch härter den Stab brach als über die der Romantiker, kam ihnen wie ein Abfall vom Princip vor. An Menzel hatten ſie ihren Groll mit völliger Unbefangenheit auslaſſen können, bei dem neuen Gegner hatten ſie das unbehagliche Gefühl, ihm an Wiſſen nicht gewachſen zu ſein; und eigentlich hatte er ſie noch

schlechter behandelt als Menzel — er hatte sie nur mit Achselzucken erwähnt.

Den rechten Boden fand Gervinus in der studirenden Jugend. Hier war noch nirgend Position genommen, man hatte keine alten Behauptungen zurückzuziehn, man freute sich vielmehr über die feste Hand, die zum richtigen und entschlossenen Urtheil Anleitung gab. Goethe sagt einmal: wenn er eine fremde Meinung anhören solle, so müsse sie positiv ausgedrückt sein, Problematisches habe er in sich selbst genug. Die Jugend empfindet stets so, aus demselben Grund und mit größerm Recht als Goethe, denn sie ist ihrem Wesen nach problematisch; sie liebt das starke und schneidende Wort, vorausgesetzt, daß es nicht knabenhaftes Toben, sondern der Ausdruck eines kräftigen Willens ist. Und das war hier der Fall.

An Energie des Ausdrucks ließ Gervinus alle Vorgänger hinter sich zurück. Wie zahm kommen einem heute Schlegels berufene Invectiven vor, wenn man sie neben Gervinus hält! Und mit welcher Gelehrsamkeit wurden diese Urtheile gestützt! Es fiel Gervinus nicht ein zu dociren, im Gegentheil, aus ihm sich über irgend einen Punkt in der alten schulmäßigen Weise zu belehren, würde schwer fallen; auch gab er nie seine eigentlichen Belege: aber der enorme Schatz des Wissens, über den er verfügte, erlaubte ihm gleichsam blindlings in seinen Vorrath zu greifen und eine solche Menge von Thatsachen vorzubringen, daß man sie kaum controliren, geschweige widerlegen konnte. Dazu kam der Eindruck der ganzen Persönlichkeit. Es förderte doch wesentlich die Wirkung des Buchs, daß es von einem der sieben Göttinger Professoren ausging, von einem jener Männer, die in einer schmählich servilen Zeit den Muth gehabt, mit Einsetzung ihrer ganzen Existenz sich gegen das Unrecht zu erklären. Das stolze Gefühl einer solchen Persönlichkeit wehte dem Leser von jeder Seite des Buchs entgegen und verschaffte ihm Glauben und

Autorität: diesen Mann durfte man wahrlich nicht des Kleinmuths und der Servilität zeihen, wenn er schonungslos die Auswüchse modernster Demagogie verurtheilte. Ich kann es aus eigner Erfahrung bezeugen: man kam sich stolzer und gehobener vor, wenn man das Buch gelesen hatte; etwas von der Art des Schriftstellers war in die Seele des Lesers übergegangen.

Die Hauptsache war aber die Art, wie er die entscheidende Frage zu lösen suchte. Er gab der allgemeinen Stimmung Recht, daß es Zeit sei, sich von den ewigen Liedern der Liebe, der Schwermuth und des Weltschmerzes loszumachen; daß man mit Seufzen und Klagen niemals eine Nation hervorbringe, daß Deutschland ebenso den Beruf habe, praktisch zu werden, wie die Engländer und Franzosen. Er gab sogar dieser Stimmung den härtesten Ausdruck, indem er Percy's Hohn gegen die gezierte Poesie auf die Dichtung unsrer Zeit übertrug. Zugleich aber stellte er mit einer Beredsamkeit, von der man bisher noch keine Vorstellung gehabt, die segensreichen Wirkungen dar, welche die goldne Zeit unsrer Literatur auf die Entwicklung unsers Nationalgefühls ausgeübt. Von dieser Seite war im Zusammenhang das Wirken Klopstock's, Lessing's, Herder's, Goethe's, Schiller's noch gar nicht dargestellt worden. Und wie stolz flossen wiederum die Worte aus dem Munde des Redners, wie warm und sympathisch empfand er den Werth jener Männer, wie umständlich articulirte er ihren Charakter und wies ihn an den Einzelheiten ihres Lebens und Wirkens nach! Es ist ein schreiendes Unrecht, wenn man die allgemeine Tendenz seines Werks als verkleinernd und herabdrückend bezeichnete. Im Gegentheil flößte er uns für das wahrhaft Große der Literatur eine Begeisterung ein, deren Genuß wir ihm nie vergessen dürfen: er wußte, was den eigentlichen Redner macht, unsern Verstand zu erwärmen. Und wenn er über die neueren poetischen Versuche sich nicht sehr hoffnungsreich aussprach, so schnitt er uns doch nicht jede Aussicht ab: er verwies

uns auf die politische Satire, wozu wir ohnehin geneigt waren. Kaum war sein Werk erschienen, so tauchten hinter einander Herwegh, Prutz, Dingelstedt, Hoffmann und die übrigen politischen Rhapsoden auf.

Wenn aber die Gesinnung das Nächste war, was die Aufmerksamkeit des größern Publicums erregte, so wurde dieselbe gefestigt durch das außerordentliche Wissen, welches das Buch zu bieten schien. Gervinus hatte im Eingang ausdrücklich bekannt, daß eine eigentliche Bereicherung der Wissenschaft durch monographische Forschungen nicht in seinem Plan gelegen, daß er sie wenigstens nur als Nebenzweck behandelt habe. Es kam ihm nur darauf an, den bereits vorhandnen Stoff des Wissens zur Darstellung zu bringen.

In der Form eines Lehrbuchs war das nicht geschehn. Jedes Compendium aus der alten Schule machte es dem Schüler bequemer, sich systematisch zu unterrichten und die Lücken der Kenntniß auszufüllen. Gervinus' Literaturgeschichte war vielmehr für denjenigen, der bereits in der Literatur zu Hause war, und das Bedürfniß fühlte, sich denkend in dieselbe zu vertiefen.

Der Umfang seines Wissens zeigt sich grade in der desultorischen Art seines Vortrags. Er begnügt sich nie damit, eine neue Erscheinung einfach und rein darzustellen oder zu beurtheilen, sondern ihm sind aus allen Perioden und allen Orten der literarischen Bewegung die Beziehungen so gegenwärtig, daß sie sich gleichsam zwischen ihn und den augenblicklichen Gegenstand drängen und ihn nöthigen, ein Doppelglas anzuwenden; alles fällt ihm ein, was der Verfasser, von dem grade die Rede ist, zu irgend einer Zeit seines Lebens gesagt haben mag, jede Aeußerung, die auf das Neue, das er giebt, ein schärferes Schlaglicht wirft. Er erinnert sich an verwandte Erscheinungen der frühern und spätern Zeit und andrer Völker. Daraus wird dann eine doppelte Parallele: zwischen den beiden Erscheinungen an sich und zwischen

den Beziehungen, die sie zu andern haben. Oft wird die Parallele weiter ausgeführt als es für das augenblickliche Bedürfniß nöthig wäre; ja mitunter führt durch Ideenassociation die eine Parallele eine andre herbei.

Das ist nicht behaglich fürs Lesen; das Bild wird unruhig, es flimmert einem vor den Augen. Aber es regt ungemein zum Nachdenken an. Welcher Leser wäre in allen Gebieten der Literatur so zu Hause wie der Verfasser! Es ist also nöthig die Erinnerungen stramm zusammenzufassen, zu überlegen, wo dies oder jenes Citat herkommt, ob der Vergleich, der im Augenblick zu passen scheint, sich halten läßt, wenn man sich die Erscheinung als Ganzes vergegenwärtigt. Solche und ähnliche Fragen drängen sich auf jeder Seite auf; für den Trägen sehr beschwerlich, nicht so für den Strebsamen, der freudig die Nöthigung zum Selbstdenken empfindet. Eine historische Erzählung, die Schritt für Schritt vorwärts geht, erlaubt ein passives Verhalten: das ist bei Gervinus unmöglich: entweder denkt man mit ihm und controlirt ihn, oder man legt das Buch aus der Hand. Und welches auch das Resultat des Nachdenkens sein möge, ob man sich den Folgerungen des Verfassers anschließt oder nicht, man erstaunt immer wieder über die reiche Vorrathskammer, aus der er schöpft.

Neben den Parallelen ist es die Verbindung des Allgemeinen mit dem Detail, worin Gervinus seine Virtuosität sucht. Wenn es gilt, eine allgemeine Richtung zu bestimmen, so läßt er durchblicken — und hat das Recht es durchblicken zu lassen — daß sein Generalisiren aus einer gründlichen Kenntniß des Einzelnen hervorgeht. Es ist durchweg ein Inductionsverfahren im großen Stil, wobei man freilich nicht immer gewahr wird, ob das Zusammenfassen des Einzelnen aus einem bestimmten Princip hervorgeht. Die Gemeinschaft des Stamms, des Bodens auf dem man lebt, des Standes, der Schule u. s. w., das alles wird nicht etwa hinter einander, sondern neben einander geltend gemacht.

Wenn man früher z. B. das geographische Moment berücksichtigen wollte, so erzählte man zuerst die allgemeine Geschichte, und dann ging man recapitulirend die einzelnen Landschaften durch: es wurde gleichsam dadurch angezeigt, daß die großen Erscheinungen von ihrem speciellen Boden unabhängig sind, der nur die kleinern bedingt. Gervinus dagegen macht die Bedingtheit bei dem einen wie bei dem andern geltend, und der Frankfurter Goethe, die Schwaben Wieland und Schiller, der Quedlinburger Klopstock, der Preuße Herder, der Lausitzer Lessing werden, trotz der genialen Kraft, die sie über ihren ursprünglichen Boden zu erheben scheint, stets an denselben erinnert. Man kann es mit dieser geographischen Bestimmtheit übertreiben, aber vieles wird dadurch in der That verdeutlicht, und außerdem hat der Leser aus jeder einzelnen Provinz die Genugthuung, mit seinen nächsten Umgebungen zur Geltung zu kommen und so auch mit seinen particulären Eigenschaften mitzuspielen.

Wenn Gervinus sich weiter in alles Einzelne als seine Vorgänger ausbreitet und vertieft, so ist es ihm ebenso darum zu thun, die Einheit des Ganzen herzustellen und festzuhalten. Bei uns Deutschen hat diese Aufgabe ihre besondern Schwierigkeiten. Dem Engländer ist sein Shakespeare vollkommen gegenwärtig, dem Franzosen Molière und Lafontaine, dem Spanier Cervantes und Calderon. Die Erinnerung des Italieners reicht über die Cinquecentisten hinaus zu Dante, Petrarca, Boccaccio. Unsre Gegenwart dagegen ist durch eine tiefe Kluft von unsrer Vergangenheit getrennt. Durch die Bemühungen unsrer Gelehrten ist das Nibelungenlied populär gemacht, Goethe hat den Reinecke bearbeitet, die moderne Lyrik das echt deutsche Volkslied wieder in Gang gebracht. Aber damit ist es ziemlich zu Ende; die Lectüre der Schriftsteller aus dem 17., 16. und 15. Jahrhundert und weiter zurück ist uns ein Studium, die Uebung einer Pflicht, aber aus Neigung greifen wir nicht darnach; wir wissen mit Homer,

Sophokles, Horaz, Dante, Cervantes, Shakespeare, Molière viel besser umzugehn. Zwischen der Zeit, wo unsre Literatur von neuem sich erhob, das heißt streng genommen von 1764 an, und den Erinnerungen des Alterthums, die uns in der Schule mitgetheilt werden, liegt ein weites ödes Feld in unbestimmten Umrissen. Hier nun die Continuität herzustellen, ist eine schwierige Aufgabe, und man muß anerkennen, was Gervinus geleistet hat. Prüfen wir bei ihm eine Periode nach der andern, so entdecken wir in der That überall, daß jede aus der nächst vorhergehenden organisch sich entwickelt, daß die neuen Keime aus den alten Wurzeln hervorgehn, und indem so ein Glied der Kette streng ans andre sich knüpft, sieht man ein, daß auch das erste zum letzten gehört. Es wird uns das nicht blos, wie von den frühern Historikern, in allgemeinen Umrissen mitgetheilt, sondern Gervinus läßt uns so weit in den Inhalt der Quellen blicken, daß wir uns selbst den Fortgang einigermaßen vergegenwärtigen können.

Gervinus stellt aber die Einheit nicht blos dadurch her, daß er die zeitlich einander zunächst liegenden Perioden verknüpft, sondern der Bau des Ganzen schwebt ihm in der Idee vor. Die deutsche Literatur hat einen Zweck, durch den sie, bewußt oder unbewußt, geleitet wird. Ihr Höhepunkt ist der ideale Humanismus der Zeit, in welcher Goethe und Schiller zusammenwirkten, in welcher die rechte Mitte zwischen Antike und deutschem Volksthum „haarscharf" getroffen wurde. Von diesem Centrum aus, welches Gervinus mit stolzer Begeisterung verherrlicht, findet man in dem labyrinthischen Gewirr der Literatur den Richtsteig: ein Abweg ist, wenn man, zu tief in das eigne Volksthum versenkt, sich der Bildung durch das normale Volk der Griechen entschlagen zu dürfen glaubt; ein Abweg, wenn man aus übergroßer Hingebung an die Antike den heimischen Boden unter den Füßen verliert. Je mehr ein Mitarbeiter an dem großen Werk die beiden

Principien zu versöhnen weiß, desto größeres Lob kommt ihm zu, desto sichrer ist er auf dem rechten Wege.

Im Wesentlichen hat Gervinus sein Buch in den spätern Ausgaben nicht verändert, und konnte es nicht, da seine Kunstform so eigenthümlich ist, sich so in jedem einzelnen Satze geltend macht, daß jeder Versuch einer principiellen Aenderung das Ganze hätte auseinander reißen müssen. Er wollte es auch nicht, denn er stand bis zuletzt auf dem alten Standpunkt. Das Buch steht der neuen Generation ebenso gegenüber wie der vorigen; um zu untersuchen was es ihr sein kann, muß ich erst fragen: was soll die Literaturgeschichte überhaupt?

Die Literatur ist der Inbegriff dessen, was geschrieben, respective gedruckt wird: so hat es wenigstens die frühere Literaturgeschichte aufgefaßt; und daß man die mündliche Ueberlieferung, daß man Sage, Volkslied und Ammenmärchen mit hineinzieht, ist eine neue Errungenschaft. Eine Geschichte der Literatur ist also eine Geschichte der geschriebenen und gedruckten Bücher, und als die nächste Aufgabe des Literators erscheint: zu constatiren, was für Bücher, wann und von wem sie geschrieben sind. In Zeiten, wo noch wenig geschrieben wird, muß jede Zeile heilig gehalten werden, schon der Sprache wegen: für Perioden der Vielschreiberei wird die Katalogisirung mißlich. Schon jetzt, wenn man die durch neue Forschungen sehr bereicherten Kataloge des 16. und 17. Jahrhunderts durchsieht, fragt man sich zuweilen erschrocken: muß man denn das alles lesen? Sieht man aber gar die Hinrichs'schen Verzeichnisse an, und denkt sich einen Literaturhistoriker künftiger Jahrhunderte, der das 19. Jahrhundert darstellen wollte, so sieht man ein, daß die Methode nicht mehr ausreicht. Er könnte hundert Jahre alt werden, und hätte doch nicht Zeit, all diese Bücher auch nur zu durchblättern, davon ohnehin zum mindesten neun Zehntel Maculatur sind.

Um aber etwas als Maculatur zu verwerfen, muß man doch

wissen, daß es Maculatur ist; man muß Notiz davon nehmen. Zur Literatur gehören nur diejenigen Bücher, die gewirkt haben und wirken. In unsrer der Statistik ergebenen Zeit hat man ganz ernsthaft den Vorschlag gemacht, die Wirksamkeit eines Buchs dadurch zu bestimmen, daß man die Zahl seiner Leser, d. h. also die Größe seiner Auflage, feststellt. Das wird für frühere Zeiten seine Schwierigkeiten haben, aber auch wenn es durch die Vervollkommnung der Statistik möglich wäre, so würde nicht viel gewonnen sein. Es würde z. B. sich feststellen lassen, daß sich die Leser von Temme's Criminalgeschichten gegen die Leser von Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde", schlecht gerechnet, verhalten wie 2000 zu 1. Ist nun damit bewiesen, daß die ersteren eine größere Wirkung gehabt haben? Um das zu constatiren, müßte wieder auf den Inhalt der Bücher eingegangen, oder es müßte die Beschaffenheit des lesenden Publicums untersucht werden, was unmöglich ist. Die größere oder geringere Verbreitung eines Buches ist ein Moment, welches nicht aus der Rechnung gelassen werden darf, an sich aber noch nichts entscheidet.

Denn die Wirkung hängt nicht davon ab, auf wie viele sie sich erstreckt, sondern wer diese sind. Das Buch ist bedeutend, das die Seele bedeutender Menschen afficirt. — Und wer ist zu den bedeutenden Menschen zu zählen? Derjenige, der weit wirkt, also, falls er Schriftsteller ist, dessen Schriften auf die Seele bebedeutender Menschen wirken. — Es ist das keine Tautologie; es ist ein Fingerzeig, wie man sich eine Verkettung der Literaturgeschichte denken kann, ohne den Pöbel der Leser und der Bibliotheken in Betracht zu ziehen.

Erst dadurch, daß man sich über die Proportionen der wirkenden Kräfte Rechenschaft giebt, wird eine Gliederung und Gruppirung der Literaturgeschichte möglich. Und zwar gilt das nicht blos von den Uebersichten, die weite Zeiträume umfassen: jede monographische Arbeit, wenn sie mehr als Sammlung von Ma-

terial sein soll, nimmt schiefe Perspectiven an, sobald sie dieses Maßverhältniß verkennt. Nur wer ins Weite und Allgemeine richtig gesehn, wird der beschränkten Aufgabe gerecht.

Es ist nun die Frage, woher die Kraft der wahrhaft wirksamen Größen entspringt. Die Frage selbst und ihre Lösung ist noch nicht alt: es ist Herder, dem sie die Weltgeschichte verdankt. Schillers Ausspruch, daß nur wenige Menschen zählen, während die Andern Nieten sind, findet auf die Literaturgeschichte vollkommen Anwendung, aber es muß hinzugesetzt werden: jene zählen darum, weil sich in ihnen der Geist eines Ganzen, eines Volks, einer Zeit verdichtet und gleichsam verkörpert. Das geistige Leben eines Volks erstreckt sich in größern oder geringern Wellenschwingungen auf alle Individuen desselben; aber nur in wenigen wird es in höherm Sinne wahrnehmbar. Diese Günstlinge der Natur saugen gleichsam alle Lebenssäfte des Volks so in sich, daß sie dem Fremden, daß sie der Nachwelt als die Repräsentanten ihres Volks, ihrer Zeit gelten können. Emerson's Ausdruck „Representative Men" entspricht durchaus der Sache: sie geben Großes, aber sie geben nur, was sie empfangen haben. Aus nichts wird nichts. Glücklich sind die Zeiten, in denen das Volk sich selbst in seinen großen Männern spiegelt, erkennt und liebt. Manche Zeiten müssen dieses Glück entbehren, es entstehn dann gebrochene Charaktere, und erst die Nachwelt findet das Verständniß.

Diese Entdeckung, daß in den großen Dichtern sich die Volksseele offenbart, ist psychologisch wie historisch von der größten Wichtigkeit gewesen, denn sie hat die Macht des Bewußtlosen, des Genialen, des Dämonischen zuerst in das rechte Licht gestellt. Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte davon keine Ahnung. Man stellte sich das poetische Schaffen in der Art vor, wie gebildete Leute in einem nüchternen Zeitalter Kunst treiben: als ein Machen, wo es auf richtige Absicht, Geschick und Geschmacks-

bildung ankommt; wie man Gottsched, Klopstock, Wieland arbeiten sah oder arbeiten zu sehn glaubte, so malte man sich auch den alten Homer aus. Man unterwarf ihn demselben Maßstab der Beurtheilung, und hielt diejenigen Perioden für die classischen, in welchen Absicht, Bildung und Geschick am deutlichsten hervorsprangen. Indem Herder nachwies, daß die wahrhaft schöpferische Kraft durch dergleichen Gesichtspunkte in keiner Weise zu analysiren ist, hatte er freilich zunächst nur die fern gelegenen, die sogenannten uncultivirten Zeitalter zu ihrem Recht gebracht; er hatte gezeigt, daß aus Homer Griechenland zu uns spricht, mit den Anschauungen und Bildern, welche die Natur dem Volke eingab, mit den mythologischen Symbolen, die das dem Volksstamm eigenthümliche Denken und Empfinden verkörperten, mit dem natürlichen Tonfall seiner Sprache und seines Gesangs. Daß man nachher weiter ging, und nachzuweisen glaubte, Homer selbst sei nur ein Mythus seines Volks, wie man es auch mit dem Dichter des Nibelungenlieds versuchte, kam gegen jene erste Entdeckung nicht in Betracht, denn Homer bliebe Homer, auch wenn uns nur ein einzelner Gesang von ihm bekannt wäre. Die Hauptsache war, daß wir in dem Genie das Empfangene erkannten. Wie mit Homer, so machte es Herder mit den Propheten, mit den Indern, mit den altnordischen Sängern.

Aber dies Verständniß fremder Zeitalter bahnte auch das richtige Verständniß derjenigen Perioden an, in denen Bildung, Geschmack, Kunstrichtung u. dgl. augenscheinlich mitwirken. Indem wir zunächst das Fremde als wirklich fremd vorstellten, und ihm aus dem richtigen Abstand auch die richtige Beleuchtung gaben, versuchten wir es ebenso mit allem was uns anscheinend bekannt war, und entdeckten auch hier eine neue Welt. Unsre sogenannten classischen Werke hörten auf, bloße Schriften zu sein, die man als Muster bewundern und aus denen man Regeln abstrahiren könne. Auch in ihnen ahnte man Naturproducte, auch in ihnen

suchte man sich, diesmal über die eigne Natur zu verständigen. Wie wir aus Homer uns die Bilder, die Ideen und die Empfindungsweise des griechischen Volks in einer bestimmten Zeitperiode entnehmen, so studiren wir in Goethe's Werken die Art, wie die deutsche Natur empfindet, symbolisirt, von einem Gedanken zum andern übergeht, wenn sie ihrer vollen Kraft mächtig ist.

Die Literaturgeschichte soll etwas andres als die Kritik. Wenn Lessing dem Kritiker untersagte, über den Verfasser eines Werks etwas andres mitzutheilen als was sich aus dem Werke selbst ergibt, so ist die Aufgabe des Historikers die entgegengesetzte: er soll das Buch erläutern aus dem, was nicht in dem Buch steht. Die Bücher sind für die Literaturgeschichte das Medium, um zu dem Menschen zu kommen; sie sind nur die Organe, in denen sich das geistige Leben eines Individuums, eines Volks, einer Zeit kundgibt; sie sind der Körper, für den wir die Seele suchen. Das Urtheil über die Kunstübung und den Geschmack, früher das einzige was man suchte, wird in den zweiten Rang zurücktreten. Der Historiker wird sich die Frage stellen: um so dichten zu können und zu müssen, wie er dichtete, was hat der Dichter von der Natur, vom Schicksal empfangen? in welchen Verbindungen, in welchen Sitten hat er gelebt? wie war seine Existenz bedingt? was ging in seiner Seele vor, das ihn unbewußt zum Wirken trieb? was war es, das in seinen Werken sympathisch seine Zeit berührte? wo zeigt sich der elektrische Funke, der die empfangenen Elemente berührt und, indem er sie zu einer neuen Gestalt führt, ihn zum Propheten macht?

Diese und ähnliche Fragen werden nie vollständig beantwortet werden, man wird ihnen aber immer näher kommen, je tiefer man in den Zusammenhang der Dinge eingeht. Ist es eine bloße Liebhaberei und Neugier, daß man z. B. bei Goethe, dem Dichter, der uns am nächsten am Herzen liegt, auf alle auch die unscheinbarsten Lebensäußerungen achtet? nicht blos auf die

Briefe, in denen seine Herzensangelegenheiten behandelt werden, sondern auch seine Geschäftsbeziehungen? Es ist mehr als das: wir wollen uns diesen Menschen, in dessen Werken sich fast alles zusammendrängt, was unser geistiges, unser ideales Leben berührt, wir wollen uns ihn, so gut es geht, vollkommen gegenwärtig machen, als ob er unter uns lebte; wir wollen ihn ebenso genau kennen wie seine Zeitgenossen, ja genauer, denn uns stehn viel zahlreichere Mittel der Kenntniß zu Gebot; wir wollen endlich mehr über ihn wissen als er selber wußte, denn das Mächtigste in seiner Natur, über das er sich selbst keine Rechenschaft geben konnte, das Bewußtlose, liegt uns als Gegenstand vor. Goethe steht darin in einem gewissen Sinn auf einer Stufe mit den Dichtern eines naivern Zeitalters; andre Poeten, wie Lessing und Schiller, konnten sich über ihr Treiben Rechenschaft geben, wenn nicht während des Schaffens, doch nachher; bei Goethe ist es ganz merkwürdig, wie wenig Urtheil er über seine eignen Werke hat.

Wir wollen in der Literaturgeschichte durch die Werke auf die Seele des Menschen dringen, der sie geschaffen hat, durch die Seele des Menschen auf die Seele der Zeit, deren Kind er war, auf die Seele des Volks, dem er angehörte. Der Schriftsteller interessirt die Literaturgeschichte in so weit, als er echt ist, als in ihm das geistige Leben eines Volks, einer Zeit zur Erscheinung kommt. In welcher Form er sein geistiges Leben ausgibt, ist einerlei; der Philosoph, ja unter Umständen der Theolog und der Rechtslehrer, wird in gewissen Zeiten mehr von der Seele des Volks zeigen als der Poet, der den Ueberlieferungen einer Schule folgt. Wo der Gedanke, wo die Empfindung rascher arbeitet, wo das Ideal, sei es in Begeisterung, sei es in Schmerzen, sich energisch zusammenrafft, da hat die Literaturgeschichte ihre Aufgabe. Die Völker sind in einer beständigen Metamorphose; zuweilen drängt sich ihr geistiges Leben am stärksten im Theater zusammen, oder in der Kirche, in den Gerichtshallen, im Parlament; zu-

weilen muß man es in der einsamen Stube des Denkers, des Mystikers, des Grüblers aufsuchen.

Die Aufgabe des Historikers wird, wie man sieht, eine höchst schwierige und verwickelte, und wie man sich seine Kunstform denken soll, kann erst nach verschiedenen Versuchen ausgemacht werden. Aber eins wird man unbedingt von ihm verlangen: er soll nicht bloß urtheilen, sondern darstellen, er soll durch seine Darstellung uns das Gefühl der Existenz geben, uns die Dinge gegenwärtig machen. Wie uns Herder für größere Perioden in flüchtigen Andeutungen das Leben der Zeit abbildet, in welche die Dichtungen der Menschheit fallen, so verlangen wir es auch für kürzere Perioden in gründlicherer Durchführung. Wir wollen nicht bloß das Gefühl des Zusammenhangs, sondern auch das Gefühl des Contrastes haben; wenn die Zeit ihre Farbe, ihre Physiognomie verändert, so wollen wir es sehn. Nicht daß der Historiker wie Walter Scott uns das Costüm ausführlich beschreiben soll; oft genügt ein kleiner unscheinbarer Zug, die Stimmung in uns hervorzurufen, die nachbildend die Farbe schafft. Um solche Züge zu finden, muß man eine starke sinnliche Kraft besitzen, und diese ist in der That für den Geschichtschreiber der Literatur wie für jeden Geschichtschreiber unerläßlich. Was hilft uns ein correcter Bericht, wenn wir nur Worte hören, aber nichts sehn? was hilft uns das gescheidteste Urtheil, wenn wir von dem Zug des Geschehens nicht mit ergriffen werden? Sowie der Dichter nur echt ist, wenn ihm das erscheint, was er vorträgt, so ist es, wenn auch in geringerm Grad, mit dem Historiker der Fall. Um Dinge sichtbar zu machen, muß er sie erst sehn. Das heißt, er muß mit einer productiven Phantasie ausgestattet sein.

Man halte diese Forderungen nicht etwa für übertrieben; die Beispiele unter modernen Historikern, welche die Gabe wirklich besitzen, sind nicht zu selten. Ich nenne in erster Linie unsern Ranke. Er ist oft unbillig kurz und abgerissen, er macht oft

nur ein paar Striche, aber das Bild ist da. Ich nenne Thierry, Macaulay, ich nenne endlich einen Manieristen, den ich sonst gewiß nicht als Muster der Geschichtschreibung empfehlen will, denn er ist willkürlich und incorrect, Michelet; aber was hat er für eine Macht der Sinnlichkeit! Freilich ist diese Sinnlichkeit bei ihm krankhaft, er sieht oft roth wo er grün sehn sollte; aber was er zeigen will, kommt heraus. Und wohlgemerkt, ich rühme die Sinnlichkeit dieser Schriftsteller nicht bei Darstellung von Thaten und Ereignissen, was auf die Literaturgeschichte keine Anwendung finden würde, sondern bei Darstellung von Individualitäten, Zuständen und geistigen Bewegungen. Man mag den Franzosen vieles vorwerfen, aber das muß man bekennen, daß sie auch in der Literaturgeschichte nach sinnlicher Deutlichkeit wenigstens trachten. Ste. Beuve z. B. ist nur ein Essayist, kein eigentlicher Historiker, aber jeder seiner Essays ist ein Bild, und zwar ein Bild, das man nicht wieder vergißt.

Auch der wärmste Verehrer von Gervinus wird empfinden, daß die sinnliche Kraft die ich vom Historiker verlange, ihm abgeht wie kaum einem andern Schriftsteller. Er verfügte über das prächtigste Material zu Bildern und Schilderungen, aber es wird nie eine greifbare Gestalt daraus.

Wenn es ein entschiedenes Verdienst ist, daß Gervinus den Zusammenhang der Literatur-Perioden festzuhalten weiß, so versteht er nicht, den Contrast zu markiren. Verfolgen wir bei ihm, wie sich das 14. an das 13. Jahrhundert anreiht, dann das 15., das 16. u. s. w., so haben wir das Gefühl der Continuität. Aber halten wir seine Beschreibung des Mittelalters neben seine Beschreibung der modernen Literatur, so sieht das eine beinahe wie das andre aus: überall sehen wir Dichter, die eine gute oder schlechte Schule durchgemacht, treffliche oder gefährliche Muster sich gewählt haben, gründlich oder ungründlich gebildet sind, in ihren Planen fehl greifen oder „haarscharf" das Richtige treffen,

und danach Lob oder Tadel verdienen: die einen kennen Leſſings äſthetiſche Unterſuchungen, die andern nicht, und inſofern ſind ſie im Nachtheil. Nun merkt man hier noch einigen Unterſchied, weil hin und wieder von Kreuzzügen oder Druckerpreſſen die Rede iſt; außerdem kennzeichnen ſchon die bekannten Namen das Jahrhundert. Aber das 15., 16. und 17. Jahrhundert, wo die Namen weniger charakteriſtiſch hervorſpringen: daß geiſtige Veränderungen vorgegangen ſind, wird wohl mitunter geſagt, aber man ſieht es nicht. Erſt widmen ſich mit beſonderer Vorliebe die Edelleute der Dichtkunſt, dann die Bürger, dann die Gelehrten, im goldnen Zeitalter betheiligen ſich alle Stände gleichmäßig daran. Das iſt ungefähr alles was uns ſinnlich greifbar wird. Von den großen Veränderungen des Lebens, der ſittlichen Zuſtände, welche doch die Kunſt bedingen, hört man nur wenig oder nur von weitem.

Dieſer Uebelſtand wird noch dadurch verſchärft, daß Gervinus die Poeſie von der übrigen Literatur trennt. Bei den früheren Literatoren hatte das nichts zu ſagen, da ſie nicht auf Darſtellung ausgingen; hier aber, in einem Kunſtwerk, wird durch dieſe Scheidung die Perſpective völlig verſchoben. Außer Goethe haben auf das geiſtige Leben Deutſchlands zwei Männer den gewaltigſten Einfluß geübt, Luther und Leibnitz; unter dem Bann ihres Geiſtes ſtehn ganze Jahrhunderte, neben ihnen ſieht alle Umgebung zwerghaft aus; wo ihr Name aufleuchtet, weiß man genau wo man ſteht — und nun ſuche man ſie einmal bei Gervinus auf! Luther findet wenigſtens inſofern einen Platz, als er eine namhafte Rolle unter den geiſtlichen Liederdichtern ſpielt, aber Leibnitz verſchwindet faſt völlig: was wollen ſeine Gratulationsverſuche gegen die viel erheblicheren Dichtungen von Kanitz und Beſſer ſagen!

Wenn ich an die betreffenden Stellen des Buches komme, überſchleicht mich immer das Gefühl: ich müſſe etwas überſehn haben. Es hilft auch nichts zu ſagen, Gervinus habe ja nicht

die Geschichte des geistigen Lebens, sondern die Geschichte der deutschen Dichtung schreiben wollen: die Dichtung steht doch auf dem Boden des geistigen Lebens, sie geht doch aus dem Anschauen, Denken und Empfinden des Volks hervor, und wie soll man ihre Quellen richtig erkennen und würdigen, wenn man nicht den Umschwung darstellt, der in dem Anschauen, Denken und Empfinden des Volks stattgefunden hat? Insofern sind Luther und Leibnitz auch für die Geschichte der deutschen Dichtung unendlich wichtiger als ganze Legionen von Oden- und Idyllen-Dichtern, die speculativen Aesthetiker von Profession mit in die Wagschale geworfen. Man kann sagen: die ganze deutsche Literatur vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis zu der Epoche, die durch Kant und Herder bezeichnet wird, concentrirt sich in dem Bestreben, in Leibnitz hineinzuwachsen oder sich von ihm zu lösen; wenn man diesen lebendigen Keim des Organismus wegläßt, wie soll ein lebendiges Ganze entstehen! Es fällt alles wie Spreu auseinander.

Wie ist das nun bei einem Mann zu erklären, der als gründlicher Kenner der Geschichte von der Bedeutung dieser Männer eine vollständig adäquate Darstellung hätte geben können? Ich vermuthe, es ist doch der unbewußte Einfluß seiner Vorgänger gewesen, was ihn bestimmt hat. Schriftsteller, die hauptsächlich die Schule im Auge hatten, wie namentlich Koberstein in seiner ersten Auflage, hatten ihre Aufmerksamkeit darauf beschränkt, nachzuweisen, wie durch gute und schlechte Vorbilder, durch Theorien der Aesthetik, durch Uebungen u. s. w. die eigentliche Kunst der Poesie in ihren verschiedenen Gattungen in Deutschland gefördert ist. Eine solche Einschränkung der Aufgabe ist vollkommen berechtigt, wenn man eben nicht darauf ausgeht, concretes Leben darzustellen; warum soll man z. B. nicht eine Geschichte des Sonetts oder eine Geschichte der Fabel schreiben? Aber Gervinus geht darauf aus, concretes Leben zu zeigen, und da hört die Be-

rechtigung der Abstraction auf. Es entsteht in seinem Gemälde nicht nur eine Lücke, sondern was übrig bleibt, kommt in falsche Proportionen. Nebenbei ist er nicht einmal consequent: die prosaischen Schriften derjenigen Autoren, die sich auch als Dichter ausgezeichnet, werden ziemlich ausführlich besprochen — und in der That: wie soll man z. B. von Lessing ein Bild gewinnen, wenn man seine Prosa ignorirt!

Gervinus sagt einmal: er wolle die Kantische Philosophie nicht als ein Parergon behandeln. Aber das war ja auch nicht nöthig, und wenn er z. B. Schillers ästhetische Untersuchungen analysiren wollte, die auf die Kantische Philosophie zurückführen, so mußte auch das Verhältniß des Schülers zum Lehrer, also es mußte der Lehrer gezeigt werden.

Wird so die Gruppirung des Ganzen durch Weglassung wichtiger Knotenpunkte verwirrt, so steigert sich diese Verwirrung noch durch eine Kunstform, von der ich nicht recht weiß, ob sie durch die Anlage des Verfassers bedingt, oder nach einer bewußten Methode ausgebildet war. Er verschmäht es nämlich, einfach zu berichten; seine Individuen schillern in einander, indem jedes dazu dienen muß, das andre zu illustriren. Er regt dadurch denjenigen, der sich im Denken üben will, ungemein an; aber wenn man sich nun geübt hat und zu ihm zurückkehrt, so wird der künstlerische Werth des Gemäldes zweifelhaft. Gewiß wirkt die Wärme und Energie, mit der Lessings Verdienste und Lessings persönlicher Werth hervorgehoben werden, erfreulich und herzerfrischend: aber so viele geistreiche Bemerkungen über Lessing gemacht werden, er selbst kommt nicht heraus; er kommt um so weniger heraus, als Gervinus nie bei einzelnen Phasen seines Wirkens stehn bleibt, sondern alle Phasen gleichzeitig im Auge hat, und sie ebenso durch Parallelen durcheinander wirft, wie die verschiedenen Individualitäten. Ich erinnere daran, wie sich Goethe in kurzen Sätzen über Lessing ausspricht: es tritt

da zwar nicht der ganze Lessing hervor, aber die eine Seite wird vollkommen deutlich. Nun hat Gervinus alle diese Stellen benutzt, aber man hat das Gefühl, daß sie nicht am rechten Ort stehn. Die Elemente, die Farben zum Bilde sind überreich vorhanden, aber sie werden nicht künstlerisch combinirt.

Gervinus hat zu seinen Persönlichkeiten sehr lebhafte Sympathien und Antipathien, aber diese nehmen ihn so gefangen, daß er ihnen gegenüber nicht frei ist. Die wahre Achtung vor der Persönlichkeit besteht darin, daß man auch das Fremde sich gegenwärtig macht und gelten läßt, sofern es eine Existenz ist. Das subjective Verhalten zu seinem Helden gibt nicht nur seiner Darstellung etwas Rhetorisches, sondern sie wirkt auch auf sein Urtheil ein. So zeigt sich z. B. seine Wärme für Lessing und für Schiller unter anderm darin, daß er ihren kritischen Urtheilen überall unbedingt beitritt; dadurch werden nicht blos die Gegner dieser Männer benachtheiligt, z. B. Herder in seiner Polemik gegen Lessing auf eine ganz unerhörte Weise, sondern es geschieht den Helden selbst Unrecht. Der Maler wird gewiß nicht Lob verdienen, der ein Porträt mit einer hohen Stirn malt, weil er das für schöner hält, während das Original keine hatte. Der rechte Maler müßte Lessing auch dann in seiner Größe zeigen können wenn dieser — ich übertreibe absichtlich, um das was ich meine deutlich zu machen — in allen Hauptsachen geirrt hätte. Fr. Schlegel hat den Versuch gemacht, er ist ihm mißrathen, weil es ihm mehr darauf ankam, sein eignes Ideal darzustellen als Lessing; aber auch aus diesem mißrathenen Versuch lernt man viel, wie man aus jeder Skepsis lernt. Gervinus hat ebenso wenig Fähigkeit zur Skepsis wie zum Humor; er ist ein ausgesprochener Dogmatiker, und das ist für den Charakterzeichner eine gefährliche Eigenschaft.

Gervinus hat keine Achtung vor der Individualität im eigentlichen Sinn, weil das Tiefste, das Geheimnißvolle der Indivi-

dualität in sein System nicht paßt: das Bewußtsein, das sich dem Begriff entzieht. Individualitäten, die bei ihrer Auflösung durch den Begriff kein festes Resultat geben, wie z. B. Hamann, sind ihm verhaßt, so verhaßt, daß er durchaus nicht wählerisch ist in den Mitteln, sie recht schwarz zu malen, daß er mit den Thatsachen in einer Weise umspringt, die er in ruhigem Muth als Lehrer der Geschichtschreibung gewiß mißbilligen würde; aber er ist auch darin Dogmatiker, daß er das einmal Gesagte nicht mehr zurücknimmt.

Er hat keinen Glauben an das Bewußtlose, das im Genie wirkt, das es in eine bestimmte Form des Schaffens zwängt; er macht jeden verantwortlich für seine Leistung, und darum beschreibt er nie, sondern er urtheilt. Seine Geschichte sieht wie eine Gallerie von Recensionen aus. Er ist auch so sicher, daß er sein Urtheil nie weiter prüft. Ich habe den ungeheuern Umfang seiner Gelehrsamkeit hervorgehoben, aber ich muß hinzusetzen: in dem Augenblick, wo er seine Literaturgeschichte abschloß, hat er in diesem Fach zu lernen aufgehört; er hat von dem, was seither wissenschaftlich festgestellt wurde, nur so weit Notiz genommen, als es seine früheren Urtheile bekräftigte.

Es ist nöthig, hier noch ein Mißverständniß zu beseitigen. Wenn ich es als einen Mangel hervorhebe, daß Gervinus nur urtheilt, so fällt es mir nicht ein, den Werth des Urtheils überhaupt verkleinern zu wollen. Wer nicht urtheilen kann, kann auch nicht erzählen. Dichterlinge, die dem Kritiker versagen über sie zu urtheilen, weil was das Genie thut wohlgethan ist, vergessen zweierlei. Einmal genügt es nicht, als Genie acceptirt zu werden, wenn man sich ein Genie nennt. Die neuere Philosophie hat unumstößlich festgestellt, daß auch der Gott, der meine Anbetung verlangt, sich erst vor meinem Verstand und Gefühl legitimiren muß, ehe ich ihn als solchen gelten lasse; ich prüfe seine Religion an meinen moralischen Begriffen. Nun giebt es

freilich noch eine Art, bekehrt zu werden, wie Paulus in Damascus bekehrt wurde: es geschieht ein Wunder, und ich weiß unmittelbar ohne Reflexion, daß Gott mich ergriffen hat. Dieses Wunder findet im gewissen Sinn auch beim Genie statt. Die Welt wird von einem Werk ergriffen, ohne sich über die Gründe Rechenschaft geben zu können; ihr ist dadurch der Autor als dämonisch wirkende Kraft, als Genie legitimirt. Aber, wie Lessing sagt, erzählte Wunder sind keine Wunder mehr; wenn der Beweis des Geistes und der Kraft nur historisch wirkt, so hört er auf, Beweis des Geistes und der Kraft zu sein. Daß ein Mann einer frühern Zeit als Prophet galt, das nöthigt mich wohl, in ihm eine Kraft anzunehmen, da aus nichts nichts wird; aber es nöthigt mich nicht, in ihm einen Propheten Gottes zu sehn, wenn ich nicht entweder ihn erkenne, oder wenn nicht seine Macht mich ebenso ergreift, wie sie jene Zeit ergriffen hat. Kritiker und Historiker, die nichts weiter thun als die Stimme des Volks in ein System zu bringen und mit „philosophischen" Gründen zu belegen, gleichen den rationalistischen Theologen, die Lessing mit Recht verspottet hat. Gervinus fehlt darin, daß er bei seinen Auslegungen nur die eine Form der Prüfung einer Religion in Anwendung bringt, die rationalistische, nicht den Beweis des Geistes und der Kraft: den letztern würde er nicht in der Form eines Urtheil, sondern nur in der Form einer Schilderung versinnlichen können.

Der zweite Irrthum jener Dichterlinge liegt darin: anzunehmen, daß alles, was ein Genie thut, genial sei. Selbst orthodoxe Theologen, die von der Ueberzeugung ausgehn, die Bibel sei vom heiligen Geist eingegeben, bekennen doch, daß nicht jedes Wort vom heiligen Geist herrühre. Wenn Paulus den Timotheus auffordert, ihm seinen Mantel nachzuschicken, so brauchte er deßhalb nicht den heiligen Geist zu bemühen. So hat auch der geniale Mensch Functionen, die mit dem Genie nichts zu

schaffen haben. Der Glaube an Goethe's Größe wird gewiß dadurch nicht beeinträchtigt, wenn man seine Claudine oder ähnliches als unbedeutende Uebungen seines Talents darstellt. Die Hauptaufgabe der historischen Kritik wird sein, die Spreu vom Weizen zu sondern, und die Geschichte wird einen um so reinern Eindruck machen, wenn die Spreu gänzlich weggefegt ist und nur der Weizen bleibt, d. h. nur die zusammenhängende Reihe der wirkenden Kräfte. Der Eindruck der Geschichte wird um so reiner sein, je weniger sie zu urtheilen scheint, je vollständiger das Große objectiv hervortritt: um das aber zu können, muß der Verfasser der Geschichte vorher sehr energisch geurtheilt, sehr kräftig in dem ungeheuren Wust die Wurfschaufel angewandt haben, um die Spreu zu beseitigen.

Ich komme zum Schluß. Gervinus kann auf unsre Zeit die Wirkung nicht mehr üben, die er 1840 übte, weil unsre Zeit von andern philosophischen und historischen Voraussetzungen bestimmt wird. Aber seine Geschichte wird in einem andern Sinn fortwirken: sie gehört zu den classischen Schriften der deutschen Nation: „classisch" nicht im Sinne von „mustergültig", das ist sie weder in Form noch Inhalt; auch im Stil verräth sich die desultorische Art des Denkens. Sie gehört vielmehr zu den classischen Schriften der Nation, weil sich in ihr die geistige Arbeit einer starken, auf das Große, Edle und Gute angelegten Natur ausprägt. Wir werden fortfahren das Werk zu studieren, nebenbei freilich, uns mit Hülfe andrer Werke über die deutsche Literatur zu unterrichten; hauptsächlich aber, um uns in der Werkstätte eines starken und edlen Denkens zu orientiren. Wer wird z. B. heute noch in Herders Ideen zur Philosophie der Geschichte den Führer suchen, der ihm die wirkliche Geschichte zeigt? Fast in allen Richtungen ist er überholt worden. Und doch ist sein Studium auch heute noch viel lehrreicher als das eines correcten, mit der Wissenschaft fortgeschrittenen Lehrbuchs. Einen

ähnlichen Platz wird, davon bin ich überzeugt, die Literaturgeschichte von Gervinus behaupten.

Nur noch zwei Worte über seine frühere politische Thätigkeit, die man über seinen neuesten Aeußerungen zu sehr vergißt.

Obgleich kein praktischer Politiker, da er nicht die Elasticität besaß, dem, was der Augenblick forderte, schnell Rechnung zu tragen, war Gervinus doch eine eminent politische Natur: er hatte das starke Gefühl für das Große und Ganze der Politik bereits in einer Zeit des greulichsten politischen Dilettantismus. Das tiefe Bedürfniß, einer großen Nation anzugehören, und der klare Begriff von dem, was zum Leben einer Nation gehört, hat ihn nicht blos in seinen politischen Schriften, sondern zum Theil auch in seiner Literaturgeschichte geleitet. Gervinus wußte sehr wohl, was er wollte, und er hat im Großen und Ganzen Recht behalten. Die neue Poesie hat ihre Hauptkraft aus dem Eifer gesogen, mit dem sie sich in die Interessen der Wirklichkeit vertiefte, und aus dem Realismus, mit dem sie dieselben nachbildete. Das Land der Träume liegt weit hinter uns — so weit, daß man zuweilen müde wird über das beständige Tageslicht. Das deutsche Volk, das wollte Gervinus sagen, hatte zu viel von seinen besten Kräften auf das Stillleben des Herzens ausgegeben, es war hohe Zeit, sich der objectiven Welt wieder anzuschließen, wenn der geistige Organismus nicht an Einseitigkeit erkranken sollte.

Nur muß man nicht glauben, daß mit der veränderten Willensrichtung auch die Natur, aus welcher der Wille hervorgeht, sich sofort verwandelt. Die Art, in welcher zuerst das Banner der Politik erhoben wurde, erinnerte doch sehr an den subjectiven Idealismus der früheren Periode.

Gervinus wurde dem Volke zuerst bekannt durch seine Theilnahme an dem Proteste der sieben Göttinger Professoren. Wir sind in neuerer Zeit mit politischen Interessen so überschüttet,

daß es uns schwer wird, uns die Wichtigkeit eines solchen Ereignisses zu versinnlichen. Damals aber war es eine That von unermeßlicher Tragweite. Man war gewöhnt, in der Opposition, wenn sie laut hervortrat, wenn sie sich nicht auf das stille Frondiren des geheimräthlichen Cabinets beschränkte, etwas Unruhiges und Zügelloses zu sehen, wozu sich der ehrbare gebildete Mann nicht gern hergab. Nun setzten gefeierte Gelehrte ihre Amtsmiene, ihre Ehrfurcht vor der Majestät bei Seite, sie stellten sich auf den Markt und erklärten laut, daß Unrecht Unrecht sei; sie setzten ihr Amt auf's Spiel, verloren es und fielen eine Zeit lang der schmählichsten Verfolgung anheim. Es war ein Ereigniß, das die ganze Nation elektrisirte, und das jedem Einzelnen der Betheiligten wohl lebenslang eine stolze Erinnerung blieb, denn sie hatten nicht blos der äußern Gefahr getrotzt, sondern auch der Sitte und Tradition. Sie hatten den Bann gebrochen, der die Wissenschaft vom Leben entfernte. Sollte es Wunder nehmen, daß die einzelne Thatsache auf die Form ihres Geistes Einfluß gewann? — Wenigstens bei Gervinus war es der Fall. Die einfache Erklärung, „nach meiner Ueberzeugung ist die einseitige Aufhebung der hannöver'schen Verfassung ein Unrecht!" hatte Wunder gewirkt; Gervinus hat auch in spätern Zeiten den Werth der subjektiven Erklärung zu hoch angeschlagen. Im Jahre 1837 genügte das einfache Wort, das klar und bestimmt heraus sagte, wie es war: der rohen zwecklosen Willkür gegenüber reicht das reine Gewissen aus. In unserm Kampf gewaltiger höchst zweckvoller Mächte ist das subjektive Rechtsgefühl des Einzelnen von geringerm Werth; von noch geringerm die Ansicht des Einzelnen über die Zweckmäßigkeit dieser oder jener Maßregel. Indem Gervinus das verkannte, hat er sich politisch in eine schiefe Stellung gebracht, wie es manchen seiner Gesinnungsgenossen ging, die sich zu stark in die Rolle der „Edlen" eingelebt hatten — ich erinnere an Gagern.

Gervinus bleibt das große Verdienst, die „deutsche Zeitung" begründet zu haben: wenn man heute einmal das Blatt aufschlägt, erstaunt man noch über die Fülle am gesunden Menschenverstand und Einsicht auch in das Detail, die sich darin ausspricht. Die Partei, welche das Blatt bilden sollte, hat in der nationalliberalen Partei ihre Verjüngung gefunden.

Bei den gewaltigen Ereignissen, die in den letzten Jahren unserm Zeitalter eine ganz neue Signatur gegeben haben, leben wir rasch und vergessen wir rasch: jeder Tag verlangt sein eigenes Verständniß, seine eigne Arbeit, und im Eifer, das unerhörte Neue in uns aufzunehmen, haben wir kaum die Ruhe, uns dankbar dessen zu erinnern, was in der Vergangenheit Großes für unsere Nation geschehen ist. Aber die Pietät ist eine der besten Eigenschaften des deutschen Charakters, und wenn sie von der Richtung des Augenblicks betäubt zu werden scheint, so ist es Pflicht, sie wieder wachzurufen.

Plaudereien.

Die Ideale.

Berlin 28. Nov. 1871.

Niemals machte sich das Gedränge, das für das neue Reich charakteristisch ist, fühlbarer, als in diesen Tagen. Das Amt eines Reichsboten ist, wo Alles mit Dampf getrieben wird, überhaupt keine Sinecur, aber in diesem Augenblick, wo der Reichstag, um seine Geschäfte einigermaßen abzuwickeln, fast regelmäßig noch eine Abendsitzung hält, wo nun zugleich der preußische Landtag eröffnet ist, wo den einzelnen Mitgliedern, im vollsten Sinne des Wortes, der Kopf wirbelt, weil sie jeden Augenblick gewärtig sein müssen, die lange Leipziger Straße vom Thor bis zum Dönhofsplatz und wieder zurück zu laufen — in diesem Augenblick, sage ich, kann man es manchem ehrlichen Mann nicht verargen, wenn die Sache anfängt, ihm unerträglich zu werden.

Das ganze Treiben hat etwas Freudeloses, weil man kaum einen Moment Ruhe hat, das, was nun glücklich erreicht ist, zu überblicken und sich darüber zu freuen. Die Fortschritte, die wir in den letzten Jahren auch in der innern Verwaltung gemacht haben, sind kolossal; sie sind fast ebenso traumhaft glänzend, wenn man sie mit den Erwartungen und Hoffnungen

der frühern Jahre vergleicht, wie die militärischen Erfolge. Aber man wird sie kaum gewahr. Kaum ist ein wichtiges Geschäft abgewickelt, so klopft schon ein andres gebieterisch an die Thür. Die Abgeordneten können mit Recht von sich sagen, daß sie im Schweiß des Angesichts für das Vaterland arbeiten.

Mir steigt dabei unwillkürlich noch ein andres Bedenken auf. Der Reichstag absorbirt unverhältnißmäßig viel Kräfte. Wenn ich z. B. Bismarck oder Moltke stillschweigend dasitzen sehe, so frage ich mich immer: könnten sie ihre Zeit nicht besser anwenden? — Aber es hilft nichts, wir müssen durch, und künftige Geschlechter werden das Andenken der Männer segnen, die ihre Zeit und ihre besten Kräfte ohne Lohn und ohne Ruhm der Zukunft opferten.

Minder erfreulich ist ein andres Schauspiel. Vor mir liegt das Morgenblatt der „National-Zeitung". Es enthält sechs Bogen Beilagen, und diese fast von Anfang bis zu Ende mit den Anzeigen neuer Aktien-Unternehmungen vollgedruckt. In ähnlichem Umfang versorgten die übrigen Berliner Zeitungen ihr Publikum mit Lesestoff. Welchen Eindruck muß eine tägliche Lectüre der Art auf ungebildete und halbgebildete Menschen machen! Früher richtete sich die Phantasie an den Romanen Eugen Sue's und ähnlichen Wahngebilden auf, heute verlangt und empfängt sie eine solidere Kost. Da liegen überall auf der Straße die Mittel, schnell reich zu werden, es scheint, man braucht nur zuzugreifen. In erster Linie freilich werden nur die Banquiers und großen Capitalisten gerufen, aber durch tausend Kanäle fließt das verhängnißvolle Papier in die Hände auch des kleinen Mannes, und beschäftigt sein Nachdenken intensiver als das eigentliche Geschäft, von dem er lebt.

Ein künftiger Geschichtschreiber, der unsre Zeit charakterisiren will, wird diese Zeitungsbeilagen nicht außer Acht lassen dürfen. Sie sagen mehr als die politischen Gedichte, an denen die vorige Periode so fruchtbar war.

Ein wahrer Troſt iſt es für uns Berliner, jetzt einmal neben den Gensdarmenmarkt zu gehn: da ſteht ein ſteinerner Proteſt gegen die Allmacht der materiellen Intereſſen, wie er ſchöner und eindringlicher nicht gedacht werden kann: das Schillerdenkmal. Es hebt ſich elaſtiſch und mit jugendlichem Schwung empor, und jeder Vorübergehende wird eher durch Schiller gefeſſelt als durch die prächtige Freitreppe und die Säulen hinter ihm.

Ein Vorwurf iſt gegen den Künſtler erhoben. Er bezieht ſich auf die allegoriſchen Figuren am Fuß des Denkmals. Man hat die Muſen der Philoſophie, der Geſchichte, der Tragödie und der Lyrik getadelt, weil ſie nur Ideale des Künſtlers ausdrücken, und nicht die wirklichen Muſen des Dichters: ſo habe weder Schiller's Philoſophie, noch Schiller's Geſchichte, noch Schiller's Lyrik, noch Schiller's Tragödie ausgeſehn. — Das glaube ich wohl. Am grellſten empfindet man den Abſtand bei der Philoſophie. Ein wildes trotziges Weib, die gewaltigen Kräfte ihres Geiſtes und ihres Körpers alle in einen einzigen Gedanken, in eine Energie concentrirt, dieſe Energie auf die ungeheuerſten Aufgaben gerichtet, mit forſchendem Blick in die Abgründe des Lebens, in die Tiefen der Unterwelt, mit ernſter zorniger, unwiderſtehlicher Frage wider Gott. Damit hat allerdings Schiller's Philoſophie nichts zu ſchaffen; ich möchte aber wiſſen, wie überhaupt ein Künſtler Schiller's Philoſophie abbilden wollte. Wenn mir die Aufgabe würde, ſo nähme ich mir die bekannte römiſche Muſe zum Muſter, die Polyhymnia oder was ſie ſonſt vorſtellen ſoll; ein reizendes, diſtinguirtes, vornehmes Geſchöpf, mit untadelhaftem Faltenwurf und edler Haltung des Halſes; dieſe Schultern ſind nie von der Laſt weltbewegender Gedanken niedergedrückt worden! Sie kommt mir vor wie die gebildeten vornehmen Damen der italieniſchen Renaiſſance, die in ihren Salons mit den geſcheidteſten Männern, ihren ſtillen oder lauten Anbetern, über das Weſen der Dinge, vornehmlich aber über das Weſen der Schönheit und der Liebe disputirten.

Schiller's ästhetische Briefe hat gewiß Jeder mit Vergnügen und Nutzen gelesen, ihn aber deshalb für einen großen Philosophen zu erklären, ist doch zu sehr Stimmung des Augenblicks, der alle Pietät an einen einzigen großen Namen knüpft.

Ich will in meinem Zugeständniß noch weiter gehen. Uebersehe ich die großen Namen in der Philosophie, so finde ich nicht leicht einen, der in der Muse von Reinhold Begas das Bild seiner eignen Philosophie wieder erkennen würde. Aristoteles, Plato, Leibnitz, Kant: sie machen alle den Eindruck gesunder, harmonischer, gelassener Männer, die in geistiger wie in leiblicher Beziehung gut verdauten. Hält man diese Männer neben die großen Dichter, z. B. neben Shakespeare, so könnte man sich versucht fühlen, als das Charakteristische der Philosophie das Maß und die Gelassenheit anzunehmen, und den Schmerz der Dichtkunst zu überlassen. Aber der Geist der Philosophie ist nicht dasselbe mit dem Geist der einzelnen Philosophen. Mit dem Maß und der Gelassenheit hätte sie nicht eine einzige Frage gelöst. Die tieferen Gesetze des Lebens wären ihr verborgen geblieben, wenn sie nicht mit der dämonischen Leidenschaft eines Faust an die Pforten des Himmels und der Hölle geklopft hätte. Blättert man in Kant's „Anthropologie", so sollte man freilich meinen, der alte Herr habe seine Zeit zwischen Schlafen, Essen und Denken getheilt, und jedem dieser Geschäfte gleich viel Theilnahme zugewendet; vertieft man sich aber in das Capitel der „intelligiblen Freiheit", so wird der Eindruck ein andrer. Ich wenigstens muß immer dabei an das nordische Riesenweib denken, welches mit Speer und Schild so gewaltig an die Pforten des Grabes klopfte, daß der Todte gezwungen wurde, sich zu erheben und ihr Rede zu stehn.

Wollte denn der Künstler mit seinen vier weiblichen Gestalten bloße Eigenschaften Schiller's allegorisiren? Es wäre das ein undankbares, ein hoffnungsloses Geschäft! Er wollte vielmehr

die lebendig wirkenden Mächte zur Gestalt bringen, die ewig leben, obgleich sie in einer einzigen endlichen Erscheinung nie gelebt haben.

Was ist überhaupt die tiefere Bedeutung des ganzen Kunstwerks, zunächst für unsre Zeit? — Betrachtet man die Inschrift: „Dem Dichterfürsten die Stadt Berlin!" so sollte man freilich meinen, der Zweck sei eine ästhetische Recension; die Stadt Berlin habe im Lapidar-Styl ihr Votum abgeben wollen, daß Schiller der größte Dichter Deutschlands sei. Dagegen würde dann der Eine oder der Andre Einwendungen machen, die aber überflüssig wären, da das Kunstwerk eine viel tiefere und allgemeinere Bedeutung hat. Mitten in dem Lärm der Waffen, in dem drangvollen Treiben der politischen Parteien, in dem unruhigen Durcheinanderwogen materieller Interessen, bekennt das deutsche Volk die Fortdauer seiner alten Pietät gegen die Kunst, die früher sein Stolz und seine Hoffnung war, und nie aufhören wird, es zu sein. Man hat einen der Großen herausgenommen, weil er der populärste des Volks ist: ob Er es ist oder ein Andrer, gleichviel, wir ehren und lieben in ihm die Kunst überhaupt. Ein Mahnwort zu rechten Zeit! Wir haben früher gelechzt nach der politischen Thätigkeit, die uns versagt war; nun, da sie uns im Uebermaß zu Theil geworden ist, wollen wir uns nicht blind und unbedingt in dies nothwendige aber abspannende Geschäft des Tages verflechten lassen. Wir wollen das Heiligste unsers Innern wahren, und diese Gabe verleiht uns nur die Kunst. Schon dafür, daß Schiller so edel, würdig und ausdrucksvoll von der Bedeutung der Kunst gesprochen hat, verdient er sein Denkmal.

Berlin war bisher nur durch die Denkmäler großer Feldherrn geziert. Es war das historische Gerechtigkeit: der preußische Staat ist groß geworden durch die strenge Zucht seines Volks in Waffen. Nun aber hat Preußen seine Mission erfüllt, es geht in Deutschland auf, und Berlin wird die Hauptstadt des

Deutschen Reichs. Es war ein glückliches, ich möchte sagen ein providentielles Zusammentreffen, daß die Aufrichtung der Statue des Dichters fast zusammentraf mit der Aufrichtung des Deutschen Reichs. Man hat es nicht geahnt, man hat es nicht gewollt. Wer wäre auch im Jahr 1859, als das deutsche Volk in Europa und Amerika den Gedenktag Schillers feierte und Berlin diesen Gedenktag in Stein zu fixiren beschloß: wer wäre damals so vermessen gewesen, das zu träumen, was nur eilf Jahre später herrliche Wirklichkeit geworden ist! Damals protestirte das Volk gegen die Engherzigkeit und Kleinlichkeit seiner Verhältnisse, der Name Schiller's wurde im Interesse der gesuchten und nicht gefundenen Freiheit ausgebeutet: man erklärte, daß man trotz der schlechten Zeit fortfahren wolle zu glauben und zu hoffen. Das Zusammentreffen war nicht geahnt und nicht gewollt, grade aber in diesem Unbewußten liegt das Dämonische des Ereignisses: die Fahne des Ideals wird aufgepflanzt in dem Augenblick, wo das reale Streben des Volks den höchsten Gipfel erstiegen zu haben scheint.

Als Dichter des Idealismus wurde Schiller gefeiert, als wir am Tage der Grundsteinlegung zu des Dichters Ehren aßen und tranken. Professor Lazarus hielt die Festrede, außer ihm sprachen noch Verschiedene; da aber die Sache zwischen den einzelnen Gerichten stattfand, so war die Aufmerksamkeit der Gäste nicht übertrieben angeregt; man hörte immer nur die Worte „Ideal" und „Idealismus" durchklingen. Um auch unsrerseits uns als Idealisten zu bekennen, wurde — so hatte das Festcomité es angeordnet — von dem gesammten Chor das Reiterlied und dann das Räuberlied gesungen. Die Wirkung war vortrefflich: unter den 3—400 Gästen waren kräftige Stimmen, und das Ganze hatte einen guten Zug. „Heut kehren wir beim Pfaffen ein, beim reichen Pächter morgen!" — „Was weint die Dirn' und zergrämt sich schier? laß fahren dahin, laß

fahren!" — Einen so energischen Tonfall hat Schiller in seiner Lyrik kaum wiedergefunden: aber wo in jenen Liedern die Ideale stecken sollen, das „bleibt hinter dem Schleier des Geheimnisses verborgen".

Um die Stimmung zu ergänzen, wurde von einem Schauspieler das Gedicht „die Ideale" deklamirt: „So willst Du treulos von mir scheiden."

Schiller leidet ungemein darunter, daß man seine Gedichte zu früh auswendig lernt, lange ehe man in der Lage ist, ihre eigentliche Bedeutung zu würdigen. Freilich hat es nicht wenig zu seiner Popularität beigetragen, daß die Lehrer jeden Quartaner veranlassen, seine Verse zu deklamiren, während Goethe, der sich meist auf dem Felde der Erotik bewegt, mit Hängen und Würgen in Prima zugelassen wird. Dafür hält die kleine Gemeinde Goethe's treuer aus, eben weil sie ihm bei der ersten Bekanntschaft schon einen gewissen Grad der Reife entgegenbringt. Schillers wunderbar schöne Verse und seine klangreichen Worte bleiben im Ohr haften, aber über seinen Inhalt weiter nachzudenken, das kommt selten vor, weil man ihn im sichern Besitz zu haben glaubt. Grade darum gewinnen seine Gedichte zuweilen, wenn man sie von einer fremden Stimme vortragen hört, den Reiz der Neuheit.

Obgleich ich das ganze Gedicht noch vollkommen auswendig kannte, hörte ich aufmerksam zu; mit Freuden ließ ich mich wieder tragen von dem Strom des Wohllauts, aber immer dazwischen drängte sich mir die Frage auf: was hat er sich eigentlich gedacht?

Denn für einen Idealisten ist es doch ein wunderbarer Inhalt. Der Dichter beklagt den Verlust seiner Jugend; mit ihr ist auch der Glaube und das Ideal verloren gegangen. Wenn seiner Sehnsucht früher die Natur mit einer Sprache begegnete, so ist sie ihm jetzt verstummt. Wenn früher die kühnsten Entwürfe seine Brust erfüllten, so sieht er jetzt, daß sehr wenig

dabei heraus gekommen ist. Früher glaubte er an das Glück, den Ruhm, die Liebe, die Wahrheit: das Glück war bald entflogen, der Ruhm ward dem Schlechten wie dem Guten zu Theil, die Wahrheit wurde durch Zweifel verfinstert; und „allzu schnell nach kurzem Lenze entfloh die schöne Liebeszeit". Der Dichter würde ganz ohne Hoffnung sein, wenn ihm nicht zweierlei geblieben wäre: die Freundschaft und Beschäftigung, die nie ermattet.

Ich glaube, auch die leidenschaftlichsten Bekenner des Schiller'schen Idealismus werden zugeben, daß wenigstens in diesem Gedicht nicht der Idealismus gepredigt wird, sondern das Gegentheil. Der reife Mensch, so scheint es, hält von der Gluth der Ideale nichts mehr, er resignirt sich in jene mittlere Temperatur, in der man das Dasein zwar nicht in gewaltiger Erhöhung, aber ohne Schmerz empfindet. Die Frage ist nun, ob das Gedicht einen allgemeinen Sinn haben soll oder einen individuellen? ob es das allgemeine Gesetz des Lebens ausspricht oder nur die Erfahrung eines eignen Lebens?

Das Gedicht wurde im Sommer 1795 geschrieben. Schiller war damals noch nicht 36 Jahre alt; er war nicht viel über vier Jahre mit Lotte verheirathet, die er nicht bloß vor der Hochzeit warm zu lieben schien, sondern die er fortfuhr zu lieben, und mit der er in einer durchaus glücklichen Ehe lebte. Was sich die Frau Hofräthin bei jener Stelle vom „kurzen Lenz" der Liebe gedacht hat, darüber ist uns keine Mittheilung aufbewahrt. Dagegen findet sich ein Brief von Schiller an Humboldt vor, vom 17. September 1795, in dem er sich ziemlich ausführlich über das Gedicht ausspricht.

Wir erfahren daraus, daß es bei Goethe besondern Beifall fand, während Körner der Schluß zu matt vorkam, und nicht blos Humboldt kalt blieb, obgleich dieser den Schluß billigte, sondern auch, was Schiller Wunder nahm, Frau v. Humboldt.

Bei Humboldt begriff er es wohl, da dessen Tendenz mehr auf das Energische als das Rührende ging; eine Frau dagegen sollte doch die Empfindung verstehn. Ja Schiller selbst fand in dem Gedichte etwas, was es dichterischer mache als alle übrigen.

Von dem Schluß behauptet er, er hätte schlechterdings nicht anders ausfallen dürfen: „Es ist das treue Bild des menschlichen Lebens; mit diesem Gefühl der ruhigen Einschränkung wollte ich meinen Leser entlassen."

Hier nun scheint klar, daß der Sinn ein allgemeiner sein soll. Hart daneben spricht sich Schiller anders aus. „Das Gedicht ist mehr als ein Naturlaut zu betrachten; es ist zu subjectiv wahr, um als eigentliche Poesie beurtheilt werden zu können. Denn das Individuum befriedigt dabei ein Bedürfniß, es erleichtert sich von einer Last, anstatt daß es in Gesängen einer andern Art, von innerm Ueberfluß getrieben, dem Schöpfungsdrang nachgiebt. Die Empfindung, aus der es entsprang, theilt es auch mit, und auf mehr macht es nicht Anspruch." — Wer mit Goethes Art bekannt ist, wird leicht erkennen, daß Schiller in den „Idealen" nach der Methode Goethe's gedichtet zu haben glaubte.

Wenn aber das Gedicht subjective, individuelle Wahrheit enthalten soll, so kann doch von keiner andern Individualität die Rede sein, als von der Schiller's; sein Leben muß die Anhaltspunkte geben, den Sinn des Gedichts zu verstehn. Diese Anhaltspunkte finden sich in der That, wenn man nur sucht.

Die individuelle Wahrheit des Gedichts ist zugleich eine zeitliche: sie bezieht sich nur auf den Schiller von 1795, nicht auf den Schiller von 1782, nicht auf den von 1804. Die Periode der „Räuber", der „Anthologie" und des „Don Carlos" war vorüber; das wilde, ungeregelte Feuer, mit dem er diese Jugendarbeiten unternahm, war ausgebrannt: das Feuer, aus

dem „Wallenstein", aus dem die „Jungfrau" und der „Tell" hervorgehn sollten, noch nicht entflammt. Er war zweifelhaft, ob er zur Poesie überhaupt und namentlich ob er zur dramatischen Poesie bestimmt sei. Der Ruhm, den jene Erstlingswerke ihm eingetragen hatten, kam ihm jetzt verächtlich vor.

In der „Anthologie" wie in den Briefen des Julius an Raphael wird mehrmals der Anlauf zur Naturphilosophie genommen, oder richtiger zur Symbolik der Natur. Aber das Studium der Kantischen Philosophie hatte seinem Denken eine andre Richtung gegeben, die Natur war beseitigt und das Problem der Freiheit wurde durchforscht.

Schiller ging an das Studium der Kantischen Philosophie mit dem festen Vorsatz, den Schleier der Isis zu heben und zur Wahrheit zu dringen. Das Studium Kant's überzeugte ihn, daß der Schleier nicht zu heben ist, und er resignirte sich nun darauf, den Schleier selbst zu verstehn: „der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit". Seine Philosophie gab das metaphysische Gebiet auf und schränkte sich auf das ästhetische ein. Wie er aber bereits in seinem frühern Gedicht „Die Künstler" subjectiv ganz richtig erkannte, daß die Wahrheit sich zur Schönheit, daß der Gedanke sich zu einem Kunstwerk verklären müsse, so ging er auch jetzt von den „Aesthetischen Briefen" zu speculativen Gedichten über, zum „Reich der Schatten", zu „Natur und Schule" u. s. w.

Er hatte die klare Empfindung, daß alle seine historischen und speculativen Versuche nicht die Leistung, nicht die Thaten wären, von denen er früher geträumt. Indeß es war doch eine Beschäftigung, die ihn geistig förderte, und die indirect auch der Nation zu Gute kam.

Wie er früher über die Natur der Liebe dachte, hat er in der „Melancholie an Laura", in der „Freigeisterei der Leidenschaft", in der (durchaus nicht resignirten, sondern sehr grimmigen)

„Resignation" ausgesprochen. Ein Verhältniß, wie er es hier träumte, war ihm durch Frau v. Kalb, vielleicht auch durch Henriette v. Arnim geworden. Diese Verhältnisse waren gelöst, er schämte sich ihrer ein wenig, und wenn seine Briefe an Lottchen viel inniger und anmuthiger sind, als die frühern Ueberschwänglichkeiten, so fühlte er doch, daß es etwas Andres war, daß, was er früher Liebe genannt, für ihn der Vergangenheit angehörte. „Mit dem Gürtel, mit dem Schleier", heißt es später, „reißt der schöne Wahn entzwei", aber, wie ganz richtig hinzugesetzt wird: „die Leidenschaft flieht, die Liebe muß bleiben."

Auf seine poetischen Werke hatte er aufgehört stolz zu sein, aber stolz war er wie immer, ja stolzer als je. Und was war der Grund seines Stolzes? Etwas, was zu erringen ihn größere Anstrengung gekostet hatte, als der ganze Don Carlos: die Freundschaft mit Goethe. Es war nicht ein Ornament seines Lebens, das allenfalls auch hätte fehlen können: in diesem Gefühl kam seine Existenz erst zu ihrer vollsten idealen Höhe. Grade in jenen Tagen hatte er die begeisterte Kritik des Wilhelm Meister vollendet, grade in jenen Tagen hatte ihm Goethe geschrieben: „Lieben Sie mich, es ist nicht einseitig!" Goethe war in jenem Augenblick die Sonne seines geistigen Daseins um ihn als edle Planeten reihten sich die beiden Humboldt, Körner, die gesammten Horen — und auch die Frauen. Lottchen hatte von frühester Jugend her eine zu große Pietät für Goethe, als daß sie es hätte kränken sollen, neben ihm die zweite Rolle zu spielen; hatte sie doch einen eignen Platz für sich.

Wenn man mir einwendet, daß diese Erläuterung des Gedichts prosaisch ist, so gebe ich das zu: aber einmal ist sie richtig, und dann scheint mir grade dies Gedicht zu gewinnen, wenn ein individueller Inhalt aus ihm hervortritt. Die modernen Idealisten sind sehr schlechte Verehrer Schiller's; sie lernen

ihm weiter nichts ab, als Phrasen machen. Grade wenn man den Dichter realistisch auffaßt, als einen individuellen Menschen von Fleisch und Blut, von Wünschen, Vorurtheilen und eignen Erfahrungen, wird seine Gestalt nicht bloß deutlicher, sondern auch edler aus dem Nebel hervortreten, in den man ihn durch allgemeine Phraseologie zu hüllen sucht.

Die Philosophie und das Katheder.

Berlin, den 25. Januar 1872.

Trendelenburg's Tod ruft eine allgemeine Betrachtung hervor. Sein Lehrstuhl war der erste der Philosophie in Deutschland: wer wird für würdig erachtet werden, ihn einzunehmen?

Ich gehe nicht auf einzelne Namen ein; so viel steht fest, daß Trendelenburg's Nachfolger im Wesentlichen derselben Gattung angehören wird als er. Trendelenburg war weder Anhänger eines fertigen speculativen Systems, noch Gründer eines neuen; er war Lehrer und Gelehrter; er unterrichtete seine Schüler in dem, was allen Schulen gemein ist, er erläuterte ihnen die wissenschaftliche Thätigkeit der früheren Denker von Aristoteles an, er veranlaßte sie zum eignen Denken; dieselbe Richtung war in seinen gelehrten Werken. Nun kann man freilich in der Philosophie nicht Gelehrter sein, man kann die Geschichte der Philosophie nicht vortragen, den Aristoteles nicht commentiren, ohne mit eignen Gedanken dem Vorgänger gegenüber zu treten; und in der That sind durch Trendelenburg's Untersuchungen fast alle Zweige der Philosophie befruchtet worden. Aber er faßte doch seine Aufgabe ungleich bescheidener als die früheren Vertreter der Speculation in Berlin, als Fichte,

Hegel, Schleiermacher, Schelling und ihre Anhänger. Diese Männer glaubten vermittelst ihrer Philosophie die geistige Bewegung Deutschlands überhaupt leiten zu können; Trendelenburg beschied sich darauf, in einer bestimmten Sphäre sich an der allgemeinen geistigen Arbeit zu betheiligen. Wird man nun einen Nachfolger finden, der unternehmender als er die Rolle Fichte's und Hegel's in einer neuen Form wieder zu spielen versuchte?

So weit man sich in der gelehrten Welt umsieht, findet man keinen Grund, die Frage mit Ja zu beantworten. Gewiß wird an den Universitäten auch in diesem Fach ebenso gewissenhaft und tüchtig gearbeitet als in den andern; aber es ist bisher keinem Philosophen gelungen, sein Denken zu einer Nationalangelegenheit zu machen; der Eindruck seiner Studien geht wenig über die akademischen Kreise hinaus. Wohl giebt es eine Philosophie, die das Volk beschäftigt: Jahr aus Jahr ein erscheinen neue Commentare zu Schopenhauer, und die Schriften E. v. Hartmann's sind in den Händen auch derer, die sich sonst mit gelehrten Studien nicht viel beschäftigen. Aber es wird sich schwerlich ein Cultusminister finden, der durch Anstellung eines Philosophen ähnlicher Richtung die letzten Resultate seines Denkens gleichsam von Staatswegen sanctionirt, der die Jugend in einer Auffassung des Lebens erziehen läßt, nach welcher das Leben, das Dasein überhaupt als ein Fehler erscheint. Es ist doch ein Unterschied zwischen den freien Forschungen eigenartigen Denkens und der amtlichen Thätigkeit eines Lehrers: auf dem Gebiet der Forschung ist das Problematische vollkommen berechtigt, die Jugend kann durch das Problematische nur verwirrt werden. Wir müssen uns also auf die Möglichkeit gefaßt machen, daß die beiden Functionen auseinanderfallen.

Bisher war es freilich in Deutschland anders. Schon Wolf entwickelte sein philosophisches System in den Vorlesungen vor seinen Studenten, und mit der Zeit wurden alle Lehrstühle der

Philosophie mit seinen Schülern besetzt. Dann folgte Kant, und auf den Universitäten rivalisirten die Kantianer mit den Wolfianern, bis endlich die Kantische Philosophie den Sieg davontrug.

Die unmittelbarste Beziehung zwischen der Akademie und dem Denken begann aber erst mit Fichte's Berufung nach Jena. Er stellte die Sache so dar, als sollte sich sein System erst aus der gemeinsamen Arbeit zwischen Lehrern und Schülern entwickeln, und so wurde dann von seinen Schülern und Nachfolgern weiter gewirkt. Schelling und Hegel, sobald sie älter wurden, legten mehr und mehr den Werth auf den Vortrag: sie ließen die Philosophie nicht durch Wechselwirkung zwischen Geben und Empfangen machen, sondern sie schränkten sich auf das Geben ein. Wie dem auch sei, das eigentliche Publicum der Philosophen und wohlgemerkt, dasjenige Publicum, welches über ihren Werth entschied, war die studirende Jugend, und einzelne Philosophen, die nicht in der günstigen Lage des Lehrers waren, blieben deshalb in ihrer Wirkung zurück, z. B. Fr. H. Jakobi und Schopenhauer. Dies Verhältniß dauerte fort, auch nach dem Tode der bahnbrechenden Philosophen; die Hegelianer, die Schellingianer, die Herbartianer suchten das Werk ihrer Meister, wenn nicht weiter zu entwickeln, doch wenigstens zu verbreiten. Jetzt sind die ersten beiden Classen fast ganz ausgestorben und auch den Herbartianern will es nicht gelingen, sich irgend eine durchgreifende Wirksamkeit zu erobern.

So war es in Deutschland seit länger als einem Jahrhundert, und die Annahme, es müsse immer so sein, läßt sich leicht erklären. Aber es ist nicht immer so gewesen.

Die großen Denker des 17. Jahrhunderts, denen die Philosophie die ungeheuersten Fortschritte verdankt, Descartes, Spinoza, Locke, Leibnitz, waren keine Professoren; sie trugen ihre Philosophie nicht den Studenten vor, sondern setzten sich ohne weitere Vermittelung mit dem Publicum auseinander.

Fragt man nun, welche Methode die bessere ist, so muß man dabei zwei Interessen in Anschlag bringen, das Interesse der Wissenschaft und das Interesse der Jugend, die erzogen sein will.

Was das letzte betrifft, so hat zunächst die deutsche Methode viel Erfreuliches geleistet. Ueber das Treiben in Jena liegen uns noch heute vollgültige Zeugnisse vor, und man kann sich nicht enthalten, den freudigen Enthusiasmus der damaligen Jugend zu beneiden, die sich stolz erhoben fühlte, wenn sie berufen wurde, an den geistigen Wiederaufbau Deutschlands selbst die Hand zu legen. Eine nicht geringe Zahl sehr bedeutender Männer, die damals ihre erste geistige Anregung empfingen, sprachen noch in hohem Alter mit Rührung von dem feurigen Glauben ihrer Jugend. Eine ähnliche Einwirkung, wenn auch nicht ganz in demselben Grade, hatten in den zwanziger Jahren die Vorträge Hegel's und Schleiermacher's in Berlin. Den jungen Leuten wurde eine Welt neuer Anschauungen geboten; ihr Denken gewann eine große Elasticität und sie fanden Muth, sich den heikelsten Aufgaben zu unterziehn. Die Jugend, die damals gebildet wurde, trat in den Halleschen Jahrbüchern reformirend auf, und wenn auch unser neues Geschlecht mit seinem exacten Wissen über manches lächeln wird, was damals mit dreister Zuversicht verkündet wurde: es fühlt doch, daß ihm etwas fehlt.

Freilich waren diese Vorzüge mit starken Schattenseiten verbunden. Deutschlands Leben war damals überhaupt sehr jugendlich, und wenn man die Jugend höher schätzte als ihr eigentlich zukommt, so lag der Grund in der Geringschätzung dessen, was damals alt war. Fichte wurde nicht müde, zu versichern, dem alten Geschlecht könne in keiner Weise geholfen werden; die Wiedergeburt müsse von der Jugend ausgehn, und ähnlich empfanden die meisten der damaligen Stimmführer. Wenn man

aber der Jugend frischen und stolzen Muth einflößte, so gelang es nicht im gleichen Grade, sie männlich, sicher und fest zu machen. Denn mit der gemeinsamen Arbeit an der Philosophie ist es doch nur eine Illusion. Fichte mit der großen Gewalt seiner Dialektik erregte freilich den Glauben, als vollziehe sich der Denkprozeß vor den Augen des Auditoriums; im Grunde aber dachten die jungen Leute, die eben von der Schule kamen, doch nur, was er wollte. Schelling und Hegel gaben sehr bald auch den Schein auf. Das System wurde Paragraph für Paragraph vorgetragen, und — um es grade heraus zu sagen — gelernt, wobei freilich die Methode des Lehrers so stark hervortrat, daß sie sich in das Bewußtsein der Schüler einführte und ihre eigne Methode wurde. Anscheinend war der Gewinn ein viel größerer als der aus irgend einer andern Wissenschaft, in der That aber wurde der wissenschaftliche Geist untergraben, der darin besteht, daß man bei jedem Schritt genau unterscheidet, was man weiß und was man nicht weiß, was Vermuthung und was fest erworbener Begriff ist. Der Gewinn also der Jugend, von einem Lehrer erzogen zu werden, der in sich selbst ein neues speculatives System durcharbeitet, bleibt ein problematischer.

Wie sieht es nun auf der andern Seite aus? Gewinnt die Philosophie durch den Kathedervortrag?

Es ist gewiß für jedes Denken ein nützlicher Zwang, zum lebendigen Ausdruck genöthigt zu sein, und es ist für den Denker lehrreich, die unmittelbare Wirkung zu beobachten, die der Ausdruck seiner Gedanken hervorbringt. Die Befriedigung Fichte's, wenn seine Zuhörer ihm aufmerksam und begeistert folgten, war gewiß größer, als wenn seine Schriften Beifall fanden, welcher Beifall ihm doch immer durch übelwollende Recensionen verkümmert wurde, während innerhalb des Auditoriums ein Widerspruch nicht stattfand. Aber darin liegt eben die Gefahr: der Lehrer, der nicht blos äußerlich, sondern auch innerlich auf den

Beifall seiner Zuhörer angewiesen ist, dem es daran liegen muß, den Widerspruch, den seine Sätze wohl finden könnten, zu vertuschen: dieser Lehrer ist der starken Versuchung ausgesetzt, es mit der Selbstkritik nicht genau zu nehmen. Er kann sich seine ungeheure Ueberlegenheit über die Jugend, die sein Richter ist, nicht verhehlen, und das bringt oft eine gefährliche Selbsttäuschung hervor und macht gegen jeden Widerspruch von andrer Seite intolerant. So war es wenigstens in der Blüthezeit von Fichte, Schelling und Hegel, die in ihren Vorlesungen ihr bestes Herzblut ausgaben: auf Kant findet es keine Anwendung, der zwischen seiner pädagogischen und productiven Thätigkeit streng unterschied, der seinen jungen Leuten nicht die Kritik der reinen Vernunft, sondern die Elementargrammatik des reinen Denkens vortrug.

Der Student hat den natürlichen Trieb, Alles wissen zu wollen; der Lehrer der Philosophie muß ihm also Metaphysik, Logik, Ethik, Naturphilosophie, Geschichte der Philosophie u. s. w. vortragen. Das geht auch an, solange man sich blos auf die Elemente beschränkt, aber bei der Fiction, den Zuhörer mit an der Arbeit zu betheiligen, kommt es leicht dazu, auch solche Gegenstände zum Vortrag zu bringen, über welche der Lehrer noch selbst mit seinen Gedanken nicht im Reinen ist. Manche Wunderlichkeit in den neuen Systemen erklärt sich einfach daraus, daß die Encyclopädie einmal gegeben werden mußte, so daß ein Umbau nicht blos als beschwerlich, sondern auch gewissermaßen als ehrenrührig gescheut wurde.

Die deutsche Philosophie würde gewiß nicht so sehr Sache der Nation geworden sein, wenn sie nicht auf den Kathedern wäre gemacht worden: aber sie wäre dann gewiß mehr in den Grenzen der Wissenschaft geblieben. Bei der neuen mehr kritisirenden und controlirenden Methode ist ein solcher Uebelstand weniger zu befürchten, und das muß uns trösten, wenn die Production einigermaßen ins Stocken zu gerathen scheint.

Lebrecht Uhlich,

geb. 27. Februar 1799 zu Köthen,
geſt. 23. März 1872 zu Magdeburg.

Die Frage wegen der freien Gemeinden iſt durch viel ernſthaftere Angelegenheiten ſeit Jahren aus dem Kreiſe der Tagesintereſſen verdrängt; der Tod Uhlich's, der in einer früheren Zeit eine hervorragende Rolle unter ihnen ſpielte, bringt ſie wieder in Erinnerung. Um über Uhlich richtig zu urtheilen, muß man die Zeit in's Auge faſſen, die ſein Thun bedingte. Seine religiöſe Richtung war nicht reich an Inhalt und poſitivem Werth, ſein ganzes Hervortreten wird nur gerechtfertigt durch einen Drang, der von Außen kam. Seine Geſtalt gehört zu den weſentlichen Typen des Zeitalters Friedrich Wilhelm's IV.

Unter dem alten König waren die religiöſen Gegenſätze noch nicht ſehr ſtark hervorgetreten. Die Union war, wenn auch nach heftigen Zuckungen, durchgeſetzt, in der unirten Kirche gingen Lutheraner und Reformirte, Orthodoxe und Rationaliſten faſt friedlich neben einander her. Zwar hatte ſich die altgläubige Richtung in der „Evangeliſchen Kirchenzeitung" ein beredtes und, man darf wohl ſagen, geiſtreiches Organ gegeben, das den Gegnern ſcharf zu Leibe ging, während in andern Zeitſchriften der Rationalismus ſich tapfer vertheidigte, aber dieſe Polemik reichte nicht weit über den Kreis der Paſtoren hinaus. Eben darum

ließ man sie gewähren, während im Uebrigen der Grundsatz des alten Regiments war: es dürfe Keiner raisonniren.

Das damalige Cultusministerium faßte seine Aufgabe ganz nüchtern. Altenstein hatte eine gewisse Vorliebe für die Hegel'sche Philosophie, weil er meinte, daß mit ihr der Staat am besten auskäme, und bei der Besetzung der akademischen Stellen machte sich diese Vorliebe auch zuweilen geltend; bei der Besetzung der Pfarren schon darum nicht, weil die Theologen auf der Universität sich nur selten in die Mysterien des transcendentalen Idealismus vertieften. Man kann nicht sagen, daß der Minister die Orthodoxen oder die Rationalisten begünstigte: er verlangte respectable Leute, die ihre Prüfungen ordentlich bestanden hatten und nicht geneigt waren, sich in Streitigkeiten einzulassen. Die damals herrschende Richtung der Theologie kann man mit derjenigen vergleichen, die im 17. Jahrhundert als die Helmstedter bezeichnet wurde: kirchlich correct, wenigstens ohne offenen Anstoß gegen kirchliche Einrichtungen, aber friedfertig und tolerant.

Mit der Thronbesteigung Friedrich Wilhelm's IV. änderte sich das auf einmal. In der Handlungsweise dieses Königs treten so viel anscheinende und wirkliche Widersprüche hervor, daß man über seinen Charakter nie recht in's Klare gekommen ist. Ich glaube wenigstens einen Punkt hervorheben zu können, der Manches erklärt: er hatte nicht blos wirkliche und vermeintliche Gedanken, sondern er hatte auch das entschiedene Bedürfniß, sich darüber auszusprechen und von der Welt verstanden und erkannt zu werden. Dieses Recht des freien Ausspruchs seiner Meinung wollte er Jedem gönnen, und es war nicht blos ein ehrlicher Grundsatz, der ihn gleich zu Anfang seiner Regierung bestimmte, der Presse freieren Spielraum zu geben, sondern er hatte im Anfang auch große Freude daran, wie nun alles auf das Lebhafteste discutirte und Meinungen aufstellte. Es ist schon charakteristisch für ihn, daß er Georg Herwegh empfing, ihm

Complimente sagte und ihm einen Tag von Damaskus wünschte: unter der vorigen Regierung wäre das rein undenkbar gewesen.

Aber freilich erwartete der König, wenn er die Freiheit gab, daß man für dieses Geschenk dankbar und der Belehrung seines höhern Wissens zugänglich sein würde. In beiden Voraussetzungen wiederholt getäuscht, ging er dann in seiner Heftigkeit in das entgegengesetzte Extrem über: Herwegh wurde von Genss d'armen über die preußische Grenze gebracht, und die kaum geschenkte Preßfreiheit stark beschnitten.

Von diesem Gesichtspunkt versteht man auch seine Stellung zur Kirche. Eichhorn war ein sehr unterrichteter, gescheuter und ehrlicher Mann, der ebenso wie der König das Bedürfniß hatte, sich über seine Meinungen auszusprechen: der König ehrte in ihm den großen Gelehrten, er freute sich zugleich, mit seiner freien weltmännischen Bildung dem Pedanten überlegen zu sein. Ein Cultusminister, der mit seinen Untergebenen über religiöse Prinzipien disputirte, war in Preußen etwas Neues, und ich glaube, ein Dutzend sehr durchgreifende Maßregeln hätten nicht so viel Aufregung hervorgerufen, als die Belehrung, die er dem Königsberger Schulrath ertheilte: Verordnungen fügt sich der Deutsche wohl; aber als Schulknabe will er sich nicht behandeln lassen. Der König und der Minister hatten sich nun ein eignes System ausgedacht. Die Kirche sollte frei sein. Was das hieß, war bei der katholischen Kirche leicht zu verstehn: bei der evangelischen war es schwieriger durchzuführen, weil sie in der That nicht frei war. Sie war Landeskirche, und war es durch die Union noch mehr geworden. Als Symbol der Freiheit gründete man eine Behörde, den Oberkirchenrath, der aber trotz der Freiheit der Kirche enge mit den Staatsbehörden verflochten war. Die Kirche sollte frei sein: darin war damals das Volk mit dem König einig; aber wenn nun bewiesen wurde, daß durch die Abzweigung einer Behörde von den übrigen Staatsbehörden diese

Freiheit wirklich hergestellt wäre, so ließ man sich einen solchen Beweis nicht gefallen. Es mußte Jeder vielmehr auf eigne Hand bemüht sein, ein Schema für die Freiheit der Kirche zu finden.

Wer ist die Kirche? — Die Geistlichkeit ist es nach protestantischen Begriffen nicht. Man versuchte es mit den Synoden, die ziemlich ex aequo et bono zusammengesetzt wurden, und im Grunde Niemand vertraten, die außerdem, in sich völlig uneinig, schwer handlich waren und es nach oben und unten hin verdarben. Bei der augenscheinlichen Unmöglichkeit, die Kirche durch die Behörde oder durch die Synode darzustellen, lag der dritte Ausweg nahe: Die Kirche besteht aus den Gemeinden; die Gemeinden sind die Kirche selbst, und die Gemeinden sind wiederum nichts anders als die Gesammtheit der zur Pfarre gehörenden Individuen. So war man durch natürliche Logik auf die kirchliche Souveränität der Gemeinden, d. h. auf die breiteste demokratische Grundlage gekommen, und hier begreift man die Stellung, die ein thätiger und von seiner guten Sache überzeugter Mann wie Uhlich einnehmen konnte.

Es kommt noch ein zweiter Punkt hinzu: die Kirche sollte eine Confessionskirche werden. Nun war zwar durch die Union das Bekenntniß in denjenigen Formeln, die nicht den Lutheranern und Calvinisten gemeinschaftlich angehörten, aufgehoben oder wenigstens abgeschwächt worden: es gab schon viele Angehörige der evangelischen Kirche, die auf die Frage: ob sie lutherisch oder calvinisch wären? keine Auskunft hätten geben können. Diese rein unirten Evangelischen sollten auch in ihrem Besitzstand nicht geschmälert werden; aber denen, die noch an dem alten Bekenntniß festhielten, sollte gleichfalls ihr Recht werden. So traten nun seltsamer Weise fünf Gemeinschaften nebeneinander auf: unirte und nicht unirte Lutheraner, unirte und nicht unirte Calvinisten, endlich Unirte, die weder Lutheraner noch Calvinisten waren. Alle diese standen noch auf dem Boden des allgemeinen

evangelischen Bekenntnisses, mochte man dieses nun enge oder weit auffassen. Denen, die auch von dem engsten Bekenntniß nichts wissen wollten, gab man die Freiheit des Austritts aus der Kirche, sie sollten sich dann zu einer einigen freien Gemeinde vereinigen; vollständig formulirt oder gesetzlich abgeschlossen wurde dies System erst 1847.

Die antikirchliche Bewegung hatte nun drei Stadien. Die sogenannten Deutschkatholiken eröffneten den Reigen; und hier war der protestantische Spießbürger vollständig überzeugt, es sei ein neuer Schritt der Reformation über Luther hinaus: in der That war es eine weitere Flucht aus dem Bestimmten in's Unbestimmte. Dann folgten die protestantischen Freunde, eine Massenagitation, um innerhalb der Kirche selbst die freie Richtung zur Geltung zu bringen. Dieser Agitation schlossen sich aber nur diejenigen an, die innerlich mit der Kirche gebrochen hatten; sie konnte also auf die Kirche keine Wirkung üben. Die Massenversammlungen streiften mehr und mehr in's politische Gebiet über, sie wurden unterdrückt, die Zügel des Kirchenregiments wurden straffer angezogen, und die Geistlichen, die zu den protestantischen Freunden gehörten, solchen Tracasserien unterworfen, daß sie endlich austraten und freie Gemeinden zu bilden versuchten. So etwas gelingt auf die Dauer aber nur der religiösen Productivität und diese fehlte den Gründern der freien Gemeinden vollständig. Ihr Unternehmen war nach meiner Ueberzeugung ein verfehltes, aber sie waren Schritt für Schritt dahin gedrängt durch die doctrinären Thorheiten des Staates.

Gelöst hat diese Doctrin gar nichts: wir sind heute ebenso haltlos über die Frage, was die freie Kirche ist, als 1847. Aber im Laufe dieser Generation ist die factische Kirche eine andre geworden, denn sämmtliche Cultusministerien, die auf einander folgten, haben bei der Besetzung der erledigten Pfarren ausschließlich die orthodoxe Richtung berücksichtigt, und zwar den

aggressiven Theil derselben. So ist jetzt nicht blos der Rationalismus aus dem geistlichen Amt fast ganz verdrängt, sondern auch die tolerante Rechtgläubigkeit, und es ist dahin gekommen, daß von allen kirchlichen Organen der Oberkirchenrath verhältnißmäßig das liberalste ist. Diese ganze Veränderung ist nicht aus einer innern Nothwendigkeit hervorgegangen, sondern die Folge einer doctrinären Grille; wir werden aber noch lange daran zu leiden haben.

Insofern habe ich Uhlich zu den Typen des Zeitalters Friedrich Wilhelm's IV. gerechnet. Unter ruhigen, geordneten Zuständen wäre er ein ordentlicher gewöhnlicher Pastor geblieben, der sein Bekenntniß möglichst unbestimmt nahm, aber Andere, die am Bekenntniß festhingen, gewähren ließ: der doctrinäre Versuch, die ganze Kirche rückwärts zu schrauben, nöthigte ihm die Rolle eines Agitators auf. Es fehlte ihm die innere Kraft des Glaubens, die allein zur Durchführung einer solchen Rolle befähigt; aber der Vorwurf einer destructiven Tendenz ist unbegründet; er wollte, ehe er sich durch Consequenzmacherei zu weit treiben ließ, eigentlich nur an der Conservirung der Zustände arbeiten, in denen sich die Mehrzahl wohl gefühlt hatte.

Jacob Kaufmann.

Berlin, den 17. October 1871.

Eben erfahre ich aus den Zeitungen den Tod des alten Freundes, der am 9. October in Wiesbaden einem langjährigen schleichenden Lungenleiden erlegen ist. Ich halte es für die Pflicht eines Jeden, der ihm irgend zu einer Zeit nahe stand, sein Andenken zu pflegen: er war ein eben so hochbegabter Schriftsteller wie liebenswürdiger Mensch, aber er hat, theils wegen der Ungunst der Umstände, theils wegen einer eigenthümlichen Unfertigkeit in seinem geistigen Zuschnitt, nichts hinterlassen, was für sich selbst eintreten könnte.

Ich lernte ihn kurz nach der Februar-Revolution kennen: Kuranda holte ihn damals aus Brüssel, wo er sich einige Jahre aufgehalten hatte, nach Leipzig, und betheiligte ihn an den „Grenzboten", für die er schon früher gearbeitet hatte. Diese früheren Arbeiten sind mir unbekannt geblieben; was er unter fremder Firma aus Dickens und andern Schriftstellern übersetzt hatte, war musterhaft. Ueberhaupt war er ein eben so feiner als gründlicher Kenner der englischen und französischen Sprache.

Ehe er im Februar 1848 nach Leipzig kam, schickte er einen Aufsatz über die französische Revolution voraus, den ich noch

heute für das Bedeutendste halte, was damals über den Gegenstand geschrieben ist. Wir andern Alle, die wir uns darüber äußerten, hatten hauptsächlich die Rückwirkung dieses Ereignisses auf Deutschland im Auge. Von Hoffnung und Besorgniß erfüllt, hatte unser Urtheil durchweg eine subjective Färbung; Kaufmann, der die Revolution von dem neutralen Brüssel aus beobachtet hatte und sich daher weniger unmittelbar betheiligt fühlte, konnte ein streng historisches Gutachten geben, und dies traf in allen einzelnen Punkten den Nagel auf den Kopf; es war so fein und geistreich motivirt, daß ich es noch lange nachher mit immer neuer Bewunderung gelesen habe.

Damals allerdings erregte es in dem liberalen Leipzig einen Sturm des Unwillens. Als Wortführer dieses Unwillens trat im „Charivari" Arnold Ruge auf, der mit der ganzen Sicherheit eines Gläubigen jeden Zweifler an der allein seligmachenden Kraft der Pariser Revolution für einen Verräther hielt. Die Antwort Kaufmann's auf diesen Angriff war wiederum ein Meisterstück. Alle Schwächen Ruge's, des Philosophen wie des Politikers, waren mit einem Scharfsinn und einem Witz ans Licht gebracht, und der Aufsatz war in einer so würdigen, maßvollen Sprache gehalten, daß er jedenfalls eine große Wirkung gehabt haben würde, wenn man damals für solche Feinheiten empfänglich gewesen wäre. Das war man aber nicht: wer 1848 gehört werden wollte, mußte den Mund voll nehmen und die anderen überschreien, und dazu hatte Kaufmann weder die Neigung noch das Organ.

Freilich darf man eine objective Characteristik Ruge's in jenem Artikel nicht suchen: er hatte eben einen polemischen Zweck, und der Polemiker ist in keiner Weise verpflichtet, auf die guten Seiten des Gegners aufmerksam zu machen, den er widerlegen will.

Kurze Zeit nach Kaufmann's Ankunft in Leipzig ging Ru-

randa nach Wien ab, von da nach Frankfurt zur Nationalversammlung. In dieser Zeit haben wir die Redaction der „Grenzboten" gemeinschaftlich geführt. In einer Zeit, wo man jeden Augenblick etwas Neues und Unerhörtes erwartet, ist ein Wochenblatt kein günstiger Boden für schriftstellerische Thätigkeit: das Interesse wechselt zu oft seinen Gegenstand, und wer leidenschaftlich in den Ereignissen lebt, wird nicht leicht die Stimmung wahren, die zu einem unbefangenen Urtheil gehört. Wir können es uns wenigstens sagen, daß wir nach bestem Gewissen gehandelt haben.

Im Juli 1848 ging das Eigenthum der „Grenzboten" von Kuranda auf Gustav Freytag und mich über. Kaufmann war uns eine sehr wesentliche Hülfe. Eine Reihe kleiner reizender Artikel, hauptsächlich ironisch gegen die Uebergriffe der Czechen, erschien damals von ihm in jenem Blatte. Ich erinnere mich namentlich an einen, in welchem er im Namen der Czechen eine böhmische Flotte fordert, da schon von Shakespeare, der slawischen Ursprungs sei, Böhmen als ein Küstenland anerkannt wäre.

In diesen Monaten waren wir täglich zusammen, und mehr noch im Gespräch als in den Arbeiten lernte ich den Reichthum und die Feinfühligkeit seines Geistes schätzen.

Gustav Freytag hat in Bernhard Ehrenthal einen fein gestimmten Juden geschildert, der, von den edelsten Intentionen, durch eine unbewußte Reaction gegen die nächsten Umgebungen, die seinem ästhetischen Gefühl zuwider sind, dahin getrieben wird, gerade die Eigenschaften bei sich auszubilden, die das Gegentheil der sonst charakteristischen Eigenschaften seiner Nation sind. Dieser Bernhard ist ein Typus, der zahlreiche sehr abweichende Nuancen umfaßt: zu einer dieser Nuancen gehörte Jacob Kaufmann.

Seine zunächst hervortretende Eigenschaft war eine Bescheidenheit, wie ich etwas Aehnliches nie wieder gefunden habe. Das ist nun freilich nicht so zu verstehn, als ob er ganz und

gar nicht gewußt hätte, was an ihm war. Wenn ein Mann nach der gründlichsten Methode strenge philologische Forschungen in den neueren Sprachen angestellt hat: wie kann er in Zweifel sein, wenn die offenbare Unwissenheit sich gegen ihn auflehnt! Ein Mann, der schnell und entschieden combinirt, der oft mit genialem Blick den Punkt entdeckt, auf den es ankommt und der dem Andern entgeht: wie kann er sich von der Trivialität oder dem Vorurtheil täuschen lassen! Auch war er, wo es sich um ernsthafte Fragen handelte, durchaus nicht scheu und zurückhaltend. Ich habe ihn oft im „Museum" mit einer Heftigkeit disputiren hören, daß man, wenn man ihn nicht kannte, das Stärkste hätte befürchten mögen. Aber diese Entschiedenheit war nur theoretisch und sachlich; daß im Urtheil auch seine Persönlichkeit sich geltend machte, fiel ihm gar nicht ein. Auch in seinem Urtheil über Personen war er nicht blind: solche Irthümer, wie Dickens seinen Tom Pinch begehn läßt, wären ihm unmöglich gewesen; wohl aber lag in jedem stark Persönlichen etwas, was ihm imponirte, namentlich wenn seine Neigung und Achtung erweckt wurde. Er hatte das Gefühl einer gewissen inneren Unfertigkeit: auf eigne Hand für sich zu sorgen, hielt er unmöglich; er lehnte sich gern und innig an, und wäre nie auf den Gedanken gekommen, social auch nur in der gewöhnlichsten Weise irgendwo eine erste Rolle zu spielen. Sein liebenswürdiges Naturell, sein feines Gefühl für alles Edle und Schöne erwarben ihm überall, wo er hin kam, Neigung und Theilnahme, aber er nahm diese Theilnahme nie als etwas hin, das sich von selbst verstand, sondern er fühlte sich verpflichtet und dankbar. Ein wenig mehr Selbstsucht hätte überall seine Stellung klarer gemacht, denn das Dasein ist eben ein Kampf.

Diese Bescheidenheit erstreckte sich auch auf seine literarischen Leistungen und hatte nach dieser Seite hin einen gewissen Grund. Er dachte fein und zum Theil genial, aber er dachte in Frag-

menten. Für das „Athenäum" der Schlegel wäre er ein wichtiger Mitarbeiter gewesen, aber unsre Zeit hatte nicht mehr diese Richtung, und er selbst war viel zu bescheiden, um jemals Fragmente drucken zu lassen. Er hatte bei jedem seiner Artikel den besten Vorsatz, ein künstlerisch abgerundetes Ganze zu bilden, und er hatte selten das Gefühl, daß ihm das völlig gelungen war. Die Gedanken spannen sich an einander, sie kamen nicht aus dem Vollen, sie hatten keinen großen Zug: wenn man Andacht zu seinen Arbeiten mitbrachte, so freute man sich an allem Einzelnen, aber gezwungen wurde man nie, und das ist für einen Journalisten ein gefährlicher Mangel.

Als Kuranda gegen Ende des Jahres in Wien die „Ostdeutsche Post" gründete, berief er seinen alten Freund dahin. Die Thätigkeit hörte bald auf, erfreulich zu sein; der Belagerungszustand und die schwarz-gelbe Mißregierung hatten alles Blut in Kaufmann aufgeregt, nicht sowohl mit ihren politischen als mit ihren sittlichen Sünden; er konnte nichts anders schreiben als im Zorn, und das konnte ein vorsichtiger Redacteur unter dem Belagerungszustand nicht brauchen. Einzelne seiner grollenden Bilder wurden in den Grenzboten abgelagert, die darin schon freier standen; G. Freytag hat sie später gesammelt und, so gut es gehn wollte, ein Ganzes daraus gemacht.

Nicht lange, so wurden in Wien die Freunde selbst um seine Sicherheit besorgt und riethen ihm fortzugehn. So kam er wieder zu uns, und es wurde im Verkehr mit Freytag ein genuß- und studienreiches Jahr. Da erfolgte von Seiten der österreichischen Regierung an die sächsische die Forderung, ihn auszuliefern: er hatte über den Kaiser selbst einige verfängliche Aeußerungen gewagt, und die Gefahr war nicht klein.

Wir brachten ihn heimlich auf die nächste Eisenbahnstation, und er fuhr zunächst nach Hamburg zu seinem Bruder, dann nach London, wo Max Schlesinger gerade seine englische Zeitungs-

Correspondenz gegründet hatte, an der nun Kaufmann den Hauptantheil nahm.

Er hatte nun eine gesicherte bescheidene Existenz, einen erfreulichen Umgang, da das Schlesinger'sche Haus der Mittelpunkt aller guten Leute aus Deutschland war, und er scheint sich völlig resignirt zu haben. Oft, wenn ich später in meiner vorübergehenden Eigenschaft als Zeitungsredacteur die englische Correspondenz durchsah und fast den ganzen Bogen mit seiner zierlichen Hand beschrieben fand, in der ein Buchstabe ausfah wie der andre, beschlich mich doch ein wehmüthiges Gefühl; Tag aus Tag ein langweilige Zeitungen zu excerpiren, muß für einen gebildeten Menschen eine schauderhafte Aufgabe sein!

Ich habe ihn nicht wieder gesehn. Die Welt ist größer, als man sich vorstellt, man kann darin leben und sich doch nie treffen. Aber noch schwebt mir deutlich sein Gesicht vor, mit den guten treuen etwas blöden Augen, dem feinen geistreichen Zug um den Mund, sein gutmüthiges Poltern und sein stilles nachdenkliches Brüten, wenn er müde war.

Druck von Leopold und Bär in Leipzig.